

Béla Bartóks Vokalmusik
Stil, Kontext und Interrelation der originalen Vokalkompositionen

REGENSBURGER STUDIEN ZUR MUSIKGESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN VON
WOLFGANG HORN, DAVID HILEY UND KATELIJNE SCHILTZ

BAND 11

Die Arbeit wurde im Jahr 2015 von der
Fakultät für Philosophie, Kunst-, Geschichts- und Gesellschaftswissenschaften
der Universität Regensburg als Dissertation angenommen.

D 355 · Zugl.: Regensburg, Univ., Diss, 2015

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der
Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein

Das Umschlagbild zeigt Béla Bartók im Jahr 1916. Es stammt aus der Sammlung des
Bartók-Archivs in Budapest (zugehörig zum Institut für Musikwissenschaft,
Geisteswissenschaftliches Forschungszentrum der Ungarischen Akademie der Wissenschaften)
und wurde freundlicherweise von dessen Leiter László Vikárius zur Verfügung gestellt.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter <http://dnb.dnb.de/> abrufbar.

© 2017 by ConBrio Verlagsgesellschaft, Regensburg. Alle Rechte vorbehalten.
Nachdruck, auch auszugsweise, bedarf der Genehmigung des Verlages.
Printed in Germany

Gestaltung und Umbruch: Fabian Weber M. A., Regensburg
Herstellung: druckhaus köthen GmbH & Co. KG, Friedrichstraße 11/12, 06366 Köthen (Anhalt)
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

CB 1267 · ISBN 978-3-940768-67-4 · www.conbrio.de

Michael Braun

Béla Bartóks Vokalmusik

Stil, Kontext und Interrelation
der originalen Vokalkompositionen

Conbrio Verlagsgesellschaft 2017

Meinen Eltern

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	11
Erläuterungen	13
1 Bartóks Vokalmusik	15
1.1 Zwei Seiten einer Medaille: Volksliedbearbeitungen und originale Kompositionen	16
1.2 Eingrenzung und Herangehensweise: Die originalen Vokalkompositionen	17
1.2.1 Gegenstand	17
1.2.2 Analyse	19
1.2.3 Kontextualisierung und Zielsetzung	21
Exkurs: Die frühen Lieder	22
2 Die originalen Vokalkompositionen	31
2.1 <i>Herzog Blaubarts Burg</i>	31
2.1.1 Entstehung, erste Aufführungen und Veröffentlichung	33
2.1.2 Der Text	40
2.1.3 Musikalische Analyse	58
Melodik: Blaubart und Judith	58
Harmonik und Tonalität: Der Orchesterpart und sein Verhältnis zu den Gesangspartien	66
Form	69
Textdeutung	72
2.1.4 Zusammenfassung und Kontextualisierung	78
<i>Herzog Blaubarts Burg</i> im Vergleich mit zeitgenössischen Volksliedarrangements	80
2.2 <i>Fünf Lieder</i> op. 15	82
2.2.1 Entstehung, Aufführungen und Veröffentlichung	83
2.2.2 Die Texte	90
2.2.3 Musikalische Analyse	95
Melodik: Die Singstimme	95
Harmonik und Tonalität: Der Klavierpart und sein Verhältnis zur Singstimme ...	102
Form	116
Textdeutung	119
2.2.4 Zusammenfassung und Kontextualisierung	121
Die <i>Fünf Lieder</i> op. 15 im Vergleich mit zeitgenössischen Volksliedarrangements	127

2.3	<i>Fünf Lieder nach Texten von Andreas [Endre] Ady op. 16</i>	130
2.3.1	Entstehung, Aufführungen und Veröffentlichung	133
2.3.2	Die Texte	140
2.3.3	Musikalische Analyse	145
	Melodik	145
	Harmonik und Tonalität	149
	Form	156
	Textdeutung	159
2.3.4	Zusammenfassung und Kontextualisierung	162
	Die Ady-Lieder im Vergleich mit zeitgenössischen Volksliedarrangements	168
	Zoltán Kodály's Liedschaffen und sein Einfluss auf Bartók	168
2.4	<i>Cantata profana</i>	172
2.4.1	Entstehung, erste Aufführungen und Veröffentlichung	174
2.4.2	Der Text	176
2.4.3	Musikalische Analyse	188
	Melodik: Die Solo-Partien und die Melodik der Chorabschnitte	190
	Harmonik und Tonalität: Chor, Orchester und das Verhältnis zu den Solo-Partien	196
	Form	204
	Textdeutung	210
2.4.4	Zusammenfassung und Kontextualisierung	216
	Die <i>Cantata profana</i> im Vergleich mit zeitgenössischen Volksliedarrangements	218
2.5	<i>Aus vergangenen Zeiten</i>	221
2.5.1	Entstehung, erste Aufführungen und Veröffentlichung	222
2.5.2	Die Texte	227
2.5.3	Musikalische Analyse	232
	Melodik	232
	Harmonik und Tonalität	238
	Form	245
	Textdeutung	252
2.5.4	Zusammenfassung und Kontextualisierung	256
	<i>Aus vergangenen Zeiten</i> im Vergleich mit zeitgenössischen Volksliedarrangements	257
2.6	<i>27 zwei- und dreistimmige Chöre a cappella</i>	261
2.6.1	Entstehung, erste Aufführungen und Veröffentlichung	264
2.6.2	Die Texte	269
2.6.3	Musikalische Analyse	273
	Melodik	274
	Harmonik und Tonalität	280
	Form	290
	Textdeutung	293

2.6.4	Zusammenfassung und Kontextualisierung	297
	Die 27 <i>Chöre</i> im Vergleich mit früheren pädagogischen Werken und zeitgenössischen Volksliedarrangements	299
	Exkurs: Zu Übersetzungsproblemen der 27 <i>Chöre</i>	303
3	Zusammenfassung und Schlussfolgerungen	306
3.1	Stil	306
3.2	Texte und Sprachen	315
3.3	Ausdruck und Aussage	319
3.4	Entwicklungen	324
3.5	Originale Werke und Volksliedbearbeitungen	326
3.6	Das Ende der originalen Vokalkomposition	327
4	Ausblick: Vokalität in der Instrumentalmusik Bartóks	329
	Literaturverzeichnis	334
	Notenausgabenverzeichnis	347
	Anhang: Übersetzungen	349
	<i>Fünf Lieder</i> op. 15	349
	<i>Elmúlt időkből / Aus vergangenen Zeiten</i>	351
	27 <i>Chöre</i>	353

Vorwort

»»All das ist schön und gut, aber die meisten von Bartóks Werken stoßen mich ab«, werden einige rufen, und das brauchen nicht einmal Laien zu sein, denen das musikalische Handwerk fremd ist. Ich antworte: Ein schaffender Künstler wie Bartók ist ein Ausnahmemensch; er weilt unter uns, ohne einer der Unsern zu sein. Sein nicht leichtes Schicksal ist es, daß er auf ungewöhnliche Weise seine Selbstverwirklichung finden muss in einer Welt, in der wenige Sinn für das Außerordentliche, über das Durchschnittsmaß Hinausreichende haben. Aber am meisten trifft das sie selbst: sie sind Gefangene ihrer Gewohnheiten und blind geworden für die lebendige Schönheit.«

Serge Moreux, *Béla Bartók. Leben – Werk – Stil*, Zürich / Freiburg ²1952, S. 148.

Es gibt Künstler, die mit ihrem Schaffen unsere Vorstellungskraft und unseren Verstand intensiver beschäftigt haben als andere – über Bach oder Beethoven etwa ist so viel gesagt und geschrieben worden, dass wahrscheinlich niemand das enorme Gewebe aus Sichtweisen und Interpretationen, das sich um ihre Musik gebildet hat, vollständig überblicken kann. Das mag man als Hypertrophie auffassen, aber es ist wohl eher ein Zeichen für die schiere Unerschöpflichkeit von Kunst. Das sollte freilich nicht als Rechtfertigung dafür dienen, die Bewunderung für Einzelne zu einer Anbetung der »Großen« als entrückte Idole aufzublasen. Und erst recht müssen die »Kleinmeister« oder Künstler »der zweiten Reihe« nicht zu unwichtigen Lückenfüllern geschrumpft werden. Es spricht aber nichts dagegen, den Umstand zu genießen, dass an die Kunst mancher herausragender Persönlichkeiten – und Bartók zählt dazu – immer wieder Fragen gestellt werden können, auf die auch immer wieder lohnende Antworten zu finden sind. Moreux' vorangestelltes Zitat (mag es auch aus der Perspektive des beginnenden 21. Jahrhunderts ein wenig elitär und pathetisch wirken) kann in diesem Sinne verstanden werden, und nicht zuletzt auch als Erinnerung daran, beim Nachdenken über Kunst die Künstler nicht zu vergessen. Übrigens ist Moreux' Bemerkung darüber, dass eine ablehnende Haltung gegenüber Bartóks Musik nicht auf Laien beschränkt sein muss, keineswegs überholt. Ich erinnere mich an eine Unterhaltung mit einem befreundeten Pianisten, in der die Sprache auch auf Bartók kam. Sein Urteil war kurz: »Bartók? Volksmusik. Hässliche Musik.« Auf welchem Weg er auch immer zu diesem Verdikt gekommen ist, es wäre ihm eine gründliche Meinungsänderung zu wünschen. Es mangelt nicht an lohnenswerten Perspektiven, die bereits auf Bartók und seine Musik eröffnet worden sind, und noch immer kommen neue hinzu. Auch die vorliegende Arbeit verfolgt die Absicht, einen Beitrag dazu zu leisten.

Ihre Vorgeschichte reicht im Grunde bis 2005 zurück, als ich während meines Studiums ein Seminar zu Béla Bartók besuchte, das mein späterer Doktorvater, Prof. Dr. David Hiley hielt. An die Vorlesungszeit schloss sich eine Exkursion nach Budapest an, und dort wurde ich mit vielen

Eindrücken versorgt, die sicherlich noch nachwirkten, als ich mich Jahre später dafür entschied, mit einer Dissertation zu Bartóks Musik zu promovieren. Zu diesen Eindrücken gehören Begegnungen mit den eminenten Bartók-Forschern László Somfai und László Vikárius. In Erinnerung blieb mir insbesondere, dass letzterer uns Studenten in einem Workshop den Zusammenhang zwischen *Herzog Blaubarts Burg* und Motiven ungarischer Folklore erläuterte – ein Thema, das auch mit dem Gegenstand dieses Buches in Zusammenhang steht. Im Rückblick wird offensichtlich, dass erste Weichen bereits damals gestellt wurden. Bei meinem Doktorvater Prof. Hilley bedanke ich mich daher nicht nur für die Betreuung der Dissertation selbst, seine vielen Ratschläge und das Vertrauen, dass er meiner Herangehens- und Arbeitsweise entgegenbrachte, sondern für viele vorangegangene Momente der Anleitung und Orientierung; außerdem dafür, dass er mich unermüdlich mit wichtigen Fachbüchern und Tonaufnahmen versorgte, deren Anschaffung ich mir selbst nicht hätte gönnen können. Prof. Dr. Wolfgang Horn danke ich für sein Vertrauen in meine Fähigkeiten und seine stetige Unterstützung, die für meinen bisherigen Werdegang ausschlaggebend gewesen ist. Seine engagierten, konstruktiven Hinweise verhalfen der Arbeit an mehreren Stellen zu größerer Klarheit. Dr. László Vikárius bin ich für sein Wohlwollen zu Dank verpflichtet, das er bereits meiner Magisterarbeit entgegenbrachte. Ihm verdanke ich durch seine Einladung zum Bartók Colloquium in Szombathely 2011 erste intensive Kontakte mit der internationalen Bartók-Forschung. Verschiedene quellenkritische Punkte meiner Arbeit konnte ich Anfang 2011 und im Sommer 2014 bei Besuchen des Budapester Bartók-Archivs klären und profitierte dabei nicht nur von seiner Hilfsbereitschaft und Offenheit, sondern auch von der Freundlichkeit der Mitarbeiter des Archivs und der dort herrschenden anregenden Arbeitsatmosphäre. Dort kam ich auch in den Genuss eines anregenden Gesprächs mit Prof. Dr. Jürgen Hunkemöller, das für mich von großem Wert war. Außerdem danke ich Prof. Judit Frigyesi, Prof. Malcolm Gillies und Prof. Elliott Antokoletz für hilfreiche Fachgespräche, die ich mit ihnen bei verschiedenen Gelegenheiten führen durfte.

Die Drucklegung dieser Arbeit geschieht mit finanzieller Förderung der Geschwister Boehring-Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften. Für ihre großzügige Unterstützung sei ihr hiermit mein herzlicher Dank ausgesprochen.

Anne Vester mit ihrer profunden Kenntnis der Bartók-Forschung und Roland Menzel mit seinem unbestechlichen Korrekturblick haben mir einen großen Dienst erwiesen, indem sie die mühsame Arbeit des Korrekturlesens übernommen haben. Ihre Anmerkungen und Hinweise sind für mich von beträchtlichem Wert gewesen. Fabian Weber danke ich nicht nur für seine fachkundige und umsichtige Arbeit an Satz und Layout dieses Buches, sondern auch für seine grundsätzliche Kollegialität und Hilfsbereitschaft. Mittägliche Zerstreuung und interessante Sichtweisen verdanke ich der Regensburger Mensa-Gruppe, Schauplatz ungezählter Momente des anregenden Gedankenaustauschs; ihr sei hiermit ein (weiteres) kleines Denkmal gesetzt.

Meiner Ehefrau und Gefährtin Julia danke ich für ihr Vertrauen in mich und ihr Verständnis, durch das sie mich stets bestärkt hat.

Vor allem aber sage ich meinen Eltern tiefsten Dank für ihre Unterstützung und ihren Glauben an mich, die mich über so viele Jahre getragen haben. Ihnen ist dieses Buch gewidmet.

Erläuterungen

Ungarische Titel, Namen und sonstige Texte werden weitestgehend in der Originalsprache angegeben. Damit die Lesbarkeit gewahrt bleibt, ist für gewöhnlich eine deutsche Übersetzung beigegeben. Wo ursprünglich ungarische Texte in Übersetzung wiedergegeben werden, ist dies stets kenntlich gemacht.

Soweit nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen vom Autor und bemühen sich dabei um wörtliche Wiedergabe des Originals. So wird auch dann verfahren, wenn es für einzelne Werke gängige deutsche (oder englische) Übertragungen gibt, weil der genaue Wortlaut für die Argumentation oft wichtig ist. Übersetzungen *innerhalb der Notenbeispiele* stammen allerdings ausschließlich aus den entsprechenden Notenausgaben. Nicht zu allen Beispielen waren übersetzte Textunterlegungen verfügbar: Sie sind in diesen Fällen *nicht* nachgearbeitet worden. Wo außerhalb der Notenbeispiele Textübertragungen aus den Partituren verwendet werden, ist dies angegeben.

Wenn aus ungarischer Sekundärliteratur zitiert wird, ist den ungarischen Titeln in eckigen Klammern eine deutsche Übersetzung beigegeben. Bei sonstigen fremdsprachigen Angaben oder Zitaten im Fließtext sind Übersetzungen in runden Klammern angegeben: Authentische Titel, die in dieser Form auch veröffentlicht worden sind, sind dabei kursiv geschrieben, alle übrigen Übersetzungen recte und in Anführungszeichen. Bei Werken Bartóks, für die es keine authentischen deutschen Titel gibt, werden die üblich gewordenen deutschen Werknamen dennoch kursiv gesetzt, so auch im Falle der 27 *Chöre*.

Bei allen Übersetzungen ist auf größtmögliche Sorgfalt Wert gelegt worden. Wörtliche Entsprechung ist dabei durchgehend wichtiger als sprachliche Eleganz. Für etwaige Holprigkeiten, die eben hierdurch zustande kommen können, wird um Nachsicht gebeten.

Als Wegweiser für die Aussprache des Ungarischen dient folgende Übersicht:

ung. Laut	klingt wie	ung. Laut	klingt wie
a	(offenes) o, ähnlich wie in »kommen«	gy	dj in »Adjektiv«
á	(geschlossenes) a in »Staat«	ly	j in »jung«
e	(offenes) e in »Fleck«	sz	s in »Ast« (stimmlos)
é	(geschlossenes) e in »Beet«	s	sch in »Schalter« (stimmlos)
o	o in »groß«	ty	tj in »tja«
ó	s. o., nur gedehnt; gilt analog auch für i/í, u/ú, ö/ő und ü/ű	z	s in »Silbe« (stimmhaft)
		zs	j in »Journal« (stimmhaft)

Tonbuchstaben werden standardmäßig groß und kursiv geschrieben. Nur dort, wo ihre genaue Lage wichtig ist, wird zur Kennzeichnung die übliche Groß- und Kleinschreibung mit hoch- oder tiefgestellter Ziffer verwendet (z. B. *g²*).

1 Bartóks Vokalmusik

Béla Bartók wird vorwiegend als Instrumentalkomponist wahrgenommen, nicht nur aus der Perspektive des interessierten Konzertgängers, sondern auch in der Forschung. Jean Gergely hat festgestellt, Bartóks Ausgangspunkt sei zuallererst das Instrument gewesen, seine kompositorische Denkweise instrumental.¹ György Kroó zog einen Vergleich mit Zoltán Kodály heran und formulierte in seinem Vorwort zur *Cantata profana*: »Was für Kodály so natürlich war – auf den Spuren des ungarischen Volkslieds die Musik der ungarischen Dichtung und der ungarischen Rede zu schaffen –, bedeutete für Bartók, den instrumental eingestellten Komponisten par excellence, immer neue unaufhörliche Kämpfe.«² Bartók wird allorten als Komponist gesehen, der Literatur nicht um ihrer selbst willen schätzte und dessen Zugang zum Wort und dessen Ausdruckswelt problematisch war.³ Gründe dafür werden in seiner isolierten Kindheit gesucht, die seinen reservierten, wortkargen Charakter formte. Gleichzeitig aber wird oft eine große Sehnsucht nach dem persönlichen Ausdruck in Worten eingeräumt. In Bartóks vokalen Werken, so die logische Folgerung, verbirgt sich stets eine wichtige, persönliche Aussage.⁴

Diese Einsicht hat aber nichts daran geändert, dass eine deutlich intensivere Wahrnehmung seit jeher seiner Instrumentalmusik gilt: Oft zu hören sind etwa verschiedene Klavierwerke aus unterschiedlichen Schaffensperioden; die Streichquartette gelten unbestritten als Meisterwerke der Gattung. Die *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug*, die *Musik für Saiteninstrumente*, *Schlagzeug und Celesta*, die Klavierkonzerte oder das *Konzert für Orchester* sind vergleichsweise beliebte Repertoirestücke geworden. *Herzog Blaubarts Burg* ist unter Bartóks Vokalwerken wohl das einzige, das weite Bekanntheit genießt – schon die *Cantata profana*, obwohl ein essenzieller Meilenstein seines Schaffens, erhält vor allem außerhalb Ungarns ungleich geringere Aufmerksamkeit. Überhaupt erfährt das Gros der Vokalwerke kaum Beachtung. Dabei erlaubt es der Umfang seines vokalen Œuvres keineswegs, von einem Randgebiet seines Schaffens zu sprechen: Bartók schrieb über den gesamten Verlauf seiner Karriere hinweg Vokalwerke, sowohl für Solostimme als auch für Chor, meist – aber nicht ausschließlich – mit Klavierbegleitung. Den Großteil machen dabei vokale Volksliedarrangements aus, die in den ersten beiden Jahrzehnten nach der Jahrhundertwende hauptsächlich die Form von Klavierliedern annahmen, aber mehr

1 Vgl. Gergely, Jean: Les Chœurs a cappella de Béla Bartók, in: *La Revue musicale* 224 (1955), S. 127 f.

2 Kroó, György: Előszó [Vorwort], in: Béla Bartók: *Cantata profana. A kilenc csodaszarvas*, Budapest 1974, S. 8. Übersetzt aus dem Ungarischen.

3 Vgl. dazu v. a. Dille, Denijs: Bartók, lecteur de Nietzsche et de La Rochefoucauld, in: Denijs Dille: *Béla Bartók. Regard sur le passé*, hrsg. v. Yves Lenoir (= *Études Bartókienes* 1), Louvain-la-Neuve 1990, S. 87–105; Tallián, Tibor: Bartók és a szavak / Bartók et les mots / Bartók and Words, in: *Arion* 13 (1982), S. 67–83; László, Ferenc: Bartók and his Song Texts, in: *Essays in Honor of László Somfai on his 70th Birthday. Studies in the Sources and the Interpretation of Music*, hrsg. v. Vera Lampert und László Vikárius, Lanham (Maryland) / Toronto / Oxford 2005, S. 375–386; Laki, Péter: Les Mélodies op. 15 et 16 de Bartók, in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* 27 (2008), S. 120.

4 Vgl. Tallián: Bartók és a szavak (1982), v. a. S. 67.

und mehr durch Chorwerke bereichert wurden. In geringerer Anzahl, aber ebenso über Bartóks gesamte Laufbahn verteilt, komponierte er originale Vokalwerke. Sie stehen im Mittelpunkt dieser Arbeit.

1.1 Zwei Seiten einer Medaille: Volksliedbearbeitungen und originale Kompositionen

Bartóks originale Vokalkompositionen heben sich dadurch von den Volksliedbearbeitungen ab, dass sie gänzlich eigenständige Kompositionen ohne Rückgriff auf präexistentes Material darstellen. Der Vokalkomponist Bartók kann hier in reiner Form erschlossen werden, in der Vertonung gegebener Texte. Es gibt keine Determiniertheit durch vorgegebene Melodien, das musikalische Material wird völlig neu zu den Texten entwickelt.

Mit dieser Eingrenzung ist keine Bewertung nach Qualität oder schöpferischer Leistung gemeint. Wichtig ist allein der Ausgangspunkt: Die Anregung geht vom Text aus, nicht von präexistenter Musik. Darin begründet sich die Unterscheidung von originaler Komposition und Bearbeitung. Es ist dabei *kein* trennendes Merkmal zwischen Volksliedbearbeitungen und originalen Vokalwerken, *ob* Volksmusikeinflüsse jeweils eine Rolle spielen oder nicht. Denn spätestens nach 1906 ist die Sphäre der Volksmusik bei Bartók ein allgegenwärtiger Bezugspunkt der Komposition, ob original oder bearbeitend. Der Unterschied in Sachen Folkloreeinwirkung liegt nicht in ihrer bloßen An- oder Abwesenheit, sondern darin, ob konkretes Material übernommen wurde. Bartók selbst legte diese Unterscheidung bewusst fest. In einem Brief an Ernst Latzko hob er hervor, in seinen »Originalwerken niemals Volksliedmelodien an[zu]wenden«⁵. Seine anderswo getroffene Einschätzung von der gleichwertigen schöpferischen Leistung einer gelungenen Bearbeitung und eines originalen Werks ist damit ohne Weiteres vereinbar.⁶ Unabhängig vom Niveau sollte offensichtlich eine Unterscheidung getroffen werden zwischen der Arbeit unter faktischer Übernahme von Volksmusik und gänzlich eigenständiger Komposition. Die Resultate mochten ihre Ähnlichkeiten haben und auf gleicher Stufe stehen, der Weg dorthin war aber ein anderer. Zwar wird an verschiedenen Facetten zu sehen sein, dass die Bereiche der Volksmusikbearbeitung und der originalen Komposition sich in Bartóks Schaffen stilistisch immer weiter annähern; das betrifft sowohl den musikalischen Stil als auch den Umgang mit den Texten. Allerdings ist das kompositorische Vorgehen in beiden Fällen ein fundamental anderes. Dadurch ist es möglich und plausibel, die originalen Vokalwerke in den Mittelpunkt zu stellen und die vokalen Volksliedarrangements im Hintergrund zu belassen.

5 Bartók, Béla: *Briefe*, hrsg. v. János Demény, Band 2, Budapest 1973, S. 50, Brief vom 16. Dezember 1924.

6 Vgl. Bartók, Béla: On the Significance of Folk Music, in: Béla Bartók: *Essays*, hrsg. v. Benjamin Suchoff, Lincoln 1992 (ursprünglich ungarisch im Juni 1931 in *Új idők* 37,26 erschienen), S. 345–347.

1.2 Eingrenzung und Herangehensweise: Die originalen Vokalkompositionen

1.2.1 Gegenstand

Die Betrachtung konzentriert sich auf die reifen Vokalwerke. Die frühe, jugendliche Schaffensphase, in der ebenfalls vereinzelte Chorwerke und vor allem Kunstlieder entstanden, bleibt ausgeklammert. Der Grund hierfür liegt zum Teil bei Bartók selbst, indem er diese Werke später ablehnte – teils ausdrücklich, teils indirekt. Aber auch in der Forschung wird für gewöhnlich davon ausgegangen, die zeitliche Grenze zu den Jugendwerken etwa bei 1904 zu ziehen. Erst danach wird das reife Schaffen angesetzt. Die Eingrenzung innerhalb der vorliegenden Arbeit folgt allerdings nicht nur der Konvention: In einem Exkurs zu den frühen Liedern, der den eigentlichen Hauptkapiteln vorangestellt ist, sollen die Argumente für die Ausklammerung kurz exemplarisch ausgeführt werden.⁷

Es sind damit sechs Werke bzw. Werkgruppen, die als originale Vokalkompositionen in Frage kommen: die Oper *Herzog Blaubarts Burg* (1911–1918), die *Fünf Lieder* op. 15 und 16 (1916), die *Cantata profana* (1930) für gemischten Chor, Soli und Orchester, *Aus vergangenen Zeiten* für Männerchor a cappella (1935) und 27 zwei- und dreistimmige Chöre für Frauen- und Kinderchor (1935/36). Diese Werke sind in der Forschung in sehr unterschiedlichem Umfang aufgearbeitet worden, dem jeweils zuerkannten Stellenwert und Bekanntheitsgrad entsprechend. Eine zusammenfassende und gegenüberstellende Arbeit wie die vorliegende ist dazu bislang nicht unternommen worden. Ebenso wenig existiert eine ausführliche, umfassende Betrachtung zu Bartóks vokalen Volksliedbearbeitungen, geschweige denn zu seiner Vokalmusik insgesamt.⁸ Wie intensiv und mit welcher Gewichtung die einzelnen Werke bislang Gegenstand der Sekundärliteratur geworden sind, wird in den jeweiligen Kapiteln eingangs geklärt werden. Die Arbeit sieht es dabei als Chance an, auch ungarischsprachige Fachliteratur intensiv in die Betrachtungen

7 Für die Chöre wird auf Gleiches verzichtet, es gäbe hier nur drei frühe Werke, die zu berücksichtigen wären: drei gemischte Chöre DD 61a, einen vierstimmigen Männerchorsatz (*Was streift vorbei im Dämmerlicht*) DD 61b und den achtstimmigen Männerchorsatz DD 74/BB 30 zur Dichtung *Est* (»Abend«) von Kálmán Harsányi, die Bartók auch als Lied vertont hat. Die ersten beiden Positionen sind Übungsaufgaben für das Akademiestudium und werden in Somfais Werkliste erst gar nicht einzeln, sondern zusammen mit anderen Übungen unter der Nummer BB 19 zusammengefasst. Vgl. Dille, Denijs: *Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks 1890–1904*, Kassel / Basel / Tours u. a. 1976, S. 110–112 und Somfai, László: *Béla Bartók. Composition, Concepts, and Autograph Sources*, Berkeley / Los Angeles / London 1996, S. 300 f. Es bleibt also *Est*, 1903 als Wettbewerbsbeitrag geschrieben, zu Lebzeiten unveröffentlicht, aber 1964 im ersten Band der *Documenta Bartókiana* abgedruckt: Durch einen Blick in die Partitur wird schnell klar, dass dieses Stück – wenig überraschend – kein Vorboten für die Chorwerke der 1930er Jahre war und überhaupt der frühen, spätromantisch geprägten Schaffensphase angehört.

8 Der *Bartók Companion* behandelt die Vokalwerke in vier getrennten Beiträgen von György Kroó, Vera Lampert und Miklós Szabó, vgl. Gillies, Malcolm (Hrsg.): *The Bartók Companion*, London 1993. Im *Cambridge Companion to Bartók* dagegen wird die Vokalmusik in einer konzentrierten Betrachtung von Rachel Beckles Willson zusammengefasst, vgl. Beckles Willson, Rachel: Vocal music: inspiration and ideology, in: *The Cambridge Companion to Bartók*, hrsg. v. Amanda Bayley, Cambridge 2001, S. 78–91. In größeren Dimensionen hat eine Beschäftigung mit der gesamten Vokalmusik bisher nicht stattgefunden.

miteinzubeziehen, die nicht in Übersetzung vorliegt. Als Nebeneffekt wird – so die Hoffnung – dadurch ein möglichst gründlicher Überblick über die bisherige Auseinandersetzung mit Bartóks originalen Vokalwerken entstehen, ohne der ungarischen Sprachbarriere allzu viel Tribut zollen zu müssen.

Gegen das Vorgehen, die originalen Vokalwerke als Gruppe zu behandeln, ist ein Einwand naheliegend: Was Gattung und Besetzung angeht, ergibt sich ein heterogenes Bild. Chorstücke stehen neben solchen für Singstimme solo, geschlossene Formen neben offen angelegten Sammlungen, Groß- neben Kleinformen, Individual- neben Volksdichtung. Die Unterschiede sind offensichtlich und sollen auch nicht ignoriert werden. Wichtiger ist aber das einende Merkmal: die vollständig neue, eben originale Vertonung eines gegebenen Textes. Die Entscheidung für Formauffrisch und Besetzung gehört bereits zur Kompositionsarbeit dazu und ist daher kein Hindernis der Betrachtung, sondern ihr Gegenstand. Durch geeignete Schwerpunkte der Analyse wird es möglich sein, selbst unterschiedlich besetzte Werke aufschlussreich einander gegenüberzustellen.

Der Umstand, dass mehrere der genannten Werke auch in andere genre- oder besetzungsmäßige Kontexte eingeordnet werden können, nimmt einer gemeinsamen Betrachtung der originalen Vokalwerke nicht die Berechtigung. Die Beschäftigung mit *Herzog Blaubarts Burg* etwa geschieht häufig unter Bezugnahme auf Bartóks übrige Bühnenwerke, also *Der holzgeschnittene Prinz* und *Der wunderbare Mandarin*. Diese Bühnentrias ist zu einer gängigen Gruppenbildung innerhalb umfassend angelegter Schaffensüberblicke geworden.⁹ Eine solche Kategorisierung ist auch zur Kontextualisierung sinnvoll, weil sie das Komponieren für die Bühne als offenkundig einendes Merkmal heranzieht, dessen Spuren sich auch in der musikalischen Struktur und in Analogien der Interpretation erforschen lassen. Dennoch kann diese Kontextualisierung keine Exklusivität für sich beanspruchen. Eine sinnvolle Kontextualisierung muss zwei Kriterien erfüllen: Sie muss von einem plausiblen Grundgedanken ausgehen; und sie muss zu neuen Erkenntnissen befähigen oder zu neuen Argumenten für bereits bekannte Sachverhalte führen. Ihre Nützlichkeit muss sie durch ihre Ergebnisse unter Beweis stellen, nicht durch ihre ausschließliche Gültigkeit. Auch bei einer gemeinsamen Betrachtung der Bühnenwerke ließe sich schließlich der Einwand machen, dass es sich nur bei der *Blaubart*-Oper um eine Vokalkomposition handelt, während die übrigen beiden Stücke reine Instrumentalwerke sind.¹⁰ Das würde dennoch nichts daran ändern, dass eine Zusammenschau der Bartók'schen Bühnenwerke nicht nur begründbar, sondern auch aufschlussreich ist. Auch der Gegenstand der vorliegenden Arbeit geht von einer plausiblen Kontextualisierung aus, indem er den einfachen Sachverhalt der vokalen Neuvertonung bestimmter Texte als Ausgangspunkt nimmt. Die Nützlichkeit davon wird sich in den zusammenfassenden Abschnitten der einzelnen Werkbetrachtungen und im abschließenden Kapitel 3 erweisen.

9 So im *Bartók Companion*, hrsg. v. Malcolm Gillies, London 1993, und im *Cambridge Companion to Bartók*, hrsg. v. Amanda Bayley, Cambridge 2001.

10 Die Partitur des *Wunderbaren Mandarin* sieht einen Chor vor, der allerdings nur für Vokalisieren verwendet wird und nicht im Sinne einer Textvertonung.

1.2.2 Analyse

Die Verwendung des Oberbegriffs »Analyse« geschieht im Bewusstsein, dass in jeder Analyse bereits Spuren der Interpretation liegen und sich die Begriffe »Interpretation« und »Analyse« eben nicht mit letzter Deutlichkeit trennen lassen. Als Oberbegriff für die musikalische Betrachtung dient dennoch nicht der Begriff »Interpretation« im Sinne Hans Heinrich Eggebrechts, wonach eine Analyse notwendigerweise bereits wertender Bestandteil des Interpretationsprozesses sein muss.¹¹ Wie Wolfgang Horn prägnant dargelegt hat, bringt jede Analyse notwendigerweise bereits durch den Vorgang der Versprachlichung oder Verbegrifflichung von Musik die Subjektivität des Analysierenden ins Spiel, weil Musik »eine nicht-begriffliche Existenzweise sui generis ist«, die »daher vom Verstand als ›etwas anderes‹ angeeignet werden muß«. Diese Notwendigkeit ist schlichtweg zu akzeptieren. Sie schadet dabei nicht der Nützlichkeit von Analyse: als »Zergliederung« musikalischer Struktur zum besseren Verständnis seiner Elemente im Zusammenhang mit dem Ganzen.¹²

Die Bartók-Forschung kennt eine ausgesprochen intensive Analytik und hat einige Strömungen entwickelt, die sich zum Teil in Einzelheiten, zum Teil aber auch fundamental voneinander unterscheiden.¹³ Ihnen gemein ist der Anspruch, die Bereiche der Harmonik und vor allem der Tonalität in Bartóks Musik als Ganzes und in umfassender Weise zu systematisieren und auf wenige Grundprinzipien zurückzuführen. Jeder Ansatz offenbart in seiner jeweiligen inneren Geschlossenheit wertvolle Aufschlüsse und Bezüge, aber die Exklusivität einzelner Denkmodelle schließt eine glückliche Synthese von vornherein aus: Wer sich zum Anhänger des einen Modells macht, muss den anderen größtenteils ablehnend gegenüberstehen. Der Zweck der Analyse in den folgenden Kapiteln besteht allerdings weder in Parteinahme, Nachvollzug oder Gegenüberstellung bestehender Analysekonzepte, noch in der Formulierung eines neuen Erklärungsansatzes. Die Analyse wird zwar von Denkmustern und Begriffen der bestehenden Modelle profitieren, aber keines davon als Ausgangspunkt oder Grundlage ins Zentrum stellen. Der Gegenstand dieser Arbeit ist begrenzt auf ein überschaubares Korpus, die originalen Vokalwerke, und bemüht sich um ein Verständnis für deren Eigenheiten, die Eigenheiten Bartók'scher Vokalkomposition. Mit ihren Mitteln und Methoden richtet sich die Analyse einzig daraufhin aus. Eine Eingliederung in ein grundlegendes harmonisches und tonales Konzept zu Bartóks Kompositionsweise würde diesem Ziel aber widersprechen, weil am Ende nur die Bestätigung erfolgen könnte, dass das behauptete Konzept im betrachteten Gegenstand tatsächlich verwirklicht ist. Ein derart auf sich selbst konzentrierter Analyseansatz würde zum einen nicht auf das Charakteristische Bartók'scher Vokalkomposition hinauswollen und stünde zum anderen dem Anspruch dieser Arbeit im Wege, eine Brücke von den Vokalkompositionen zur

11 Vgl. Beck, Hermann: *Methoden der Werkanalyse in Musikgeschichte und Gegenwart* (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft 9), Wilhelmshaven 1976, S. 242 f.

12 Vgl. Horn, Wolfgang: Satzlehre, Musiktheorie, Analyse. Variationen über ein ostinates Thema, in: *Zum Problem und zu Methoden von Musikanalyse*, hrsg. v. Nico Schüler, Hamburg 1996, S. 11–31, Zitat auf S. 16.

13 Gedacht wird dabei insbesondere an die wertvollen Arbeiten von Ernő Lendvai, Paul Wilson, János Kárpáti und Elliott Antokoletz.

Gedankenwelt des Komponisten und unmittelbaren äußeren Einflüssen zu schlagen. Daher sind die Betrachtungen der sechs Werke/ Werkgruppen auch nicht als Integralanalysen angelegt, die ihren Gegenstand erschöpfend behandeln wollen und einem bestimmten übergeordneten System verpflichtet sind. Stattdessen wird im Hinblick auf die spezifischen Ziele der Arbeit Wesentliches herausgegriffen und konzentriert behandelt, um ein fundiertes Bewusstsein für Charakteristisches und Verbindendes zu ermöglichen. Darin besteht die Grundlage für eine begründete Gegenüberstellung und eine weitere »Vernetzung« der originalen Vokalwerke.

Jede Analysemethode muss anhand ihres Gegenstands entwickelt werden und sich an ihm beweisen. Auch die vorliegende Arbeit richtet sich nach dieser Maxime und stellt für die Untersuchung der originalen Vokalwerke Bartóks eine gleichbleibende Vorgehensweise auf. Jede der sechs Analysen in Kapitel 2 wird umrahmt von einer biographischen Einordnung und einem Überblick zur Entstehungsgeschichte, der Behandlung der Texte nach Herkunft, Form und Aussage und einem abschließenden Abschnitt zur »Zusammenfassung und Kontextualisierung«.

Zur Entstehungsgeschichte interessieren nicht nur die Verortung in der Biographie, sondern auch wichtige spezifische Einflüsse und Begleitumstände. Die Behandlung biographischer Umstände ist dabei nicht schriftstellerische Pflichterfüllung, sondern dient einem wichtigen Zweck: Die Frage, ob im Falle Bartóks Rückschlüsse von Werk auf Biographie und umgekehrt gezogen werden dürfen, wird grundsätzlich bejaht. Eine Grundannahme ist, dass Bartók seine Musik bewusst oder unbewusst nutzte, innere Sorgen, Konflikte und Ideale auszudrücken. Daher ist die Beleuchtung des jeweiligen biographischen Hintergrunds ein wichtiger Schritt, um Verbindungslinien zwischen den betrachteten Werken erkennen zu können, die sich allein aus dem Notentext nicht erschließen würden.

In den Abschnitten zu den jeweiligen Texten wird es vor allem um Textherkunft, -form und -einrichtung gehen. Außerdem wird ihre Interpretation eine Rolle spielen, und zwar vor allem im Hinblick auf Bartóks eigene mögliche Sichtweise: Welche Ideen, Vorstellungen, Überzeugungen spiegelten sich für ihn in den Texten? Welche Motivation verband sich mit ihrer Vertonung?

Die musikalische Analyse konzentriert sich auf Melodik, Harmonik, Tonalität, Form, Textbehandlung und -deutung. Die Betrachtung der Melodik bezieht sich auf Motivik, Rhythmik, Aufbau und Ausdruck. Bei den solistischen Vokalwerken und den Solopartien der *Cantata profana* beinhaltet die Analyse der Melodik auch ein Eingehen auf die Tonalität der Melodien. Wo dabei der Begriff der »Modi« verwendet wird, geschieht dies selbstverständlich nicht im engen Sinne der »Kirchentonarten«, sondern im weiteren Sinn bestimmter Tonleitern mit erkennbarem zentralen Ton. Diese Tonleitern müssen dabei nicht diatonisch sein. Modi unterscheiden sich in diesem Wortgebrauch vom bloßen »Tonmaterial« durch die Erkennbarkeit eines Bezugstons. Die Beschreibung des Tonmaterials macht also nur eine Aussage zu den verwendeten Tonsufen, während die Benennung eines Modus darüber hinaus eine Hierarchie behauptet, indem ein Grundton definiert wird.

Was das zugrundeliegende Tonmaterial betrifft, so stellt sich in chromatisch durchgesetzter Musik eine grundsätzliche Frage, die sich auf die Hierarchie zwischen den chromatischen Varianten einer Tonstufe bezieht: Ist eine bestimmte Alteration als bloße Nebennote, als Verzierung zu sehen oder als gleichberechtigte, chromatische Alternative? Für diese Abwägung zum

Tonmaterial kann nur der Blick auf den musikalischen Zusammenhang Aufschluss geben. Verschiedene chromatische Passagen können es der Analyse aber schwer machen, einen präzise abgesteckten Tonvorrat und davon ausgehend eine bestimmte Tonalität zweifelsfrei festzulegen. Die Frage nach dem Grundton und die Frage nach etwaigen vernachlässigbaren Nebentönen sind in diesen Fällen nur mit dem Eingeständnis zu beantworten, dass die subjektive Hörerfahrung eine Rolle spielt. Verschiedene Hörer können dieselbe Melodie modal unterschiedlich verorten; verschiedene Hörer können in chromatischen Linien unterschiedliche Töne als wichtig oder sekundär wahrnehmen. Für die Analyse, die sich der Tatsache bewusst ist, nie vollständig objektiv sein zu können, stellt das allerdings kein Problem dar. Im Vordergrund steht die Plausibilität der Argumentation, nicht ihre Ausschließlichkeit. Deshalb muss eine bestimmte Aussage zu Modus und Tonalität eine andernorts zu findende abweichende Ansicht auch nicht unbedingt obsolet machen.

Die Abschnitte zur Harmonik sind unter Konzentration auf den Vokalklang zunächst nur für die Chorwerke von Interesse. Aber sie erfüllen auch für Solo-Vokalwerke ihren Sinn. Hier wird der harmonische und tonale Zusammenhang zwischen Vokal- und Instrumentalpart durchleuchtet, im Falle der *Cantata profana* auch jener zwischen Chor und Orchester. Harmonik wird also nicht nur im Hinblick auf die vokale Besetzung betrachtet, sondern als Mittel der Textvertonung, das sowohl instrumental als auch vokal zum Tragen kommen kann.

Der Begriff der »Form« wird als praktisch aufzuzeigendes Muster aus Wiederholungen, variierenden Bezugnahmen und tonalen Bezügen verstanden, nicht als intellektuell aufgeladene Fundamentalkategorie in Gegensatz und Verschränkung zu »Inhalt«. Gefragt wird nach der Gesamtform des Werks und der Art und Weise, wie diese erzeugt wird: Welche Rolle nehmen dabei die Vokalpartien ein? Wie verhält sich die musikalische Form zur Gliederung der vertonten Texte? Unter dem Überbegriff »Textbehandlung« wird wiederum die Art und Weise verstanden, wie die Vertonung auf Stimmung, Aussage und Wortlaut des Textes reagiert. Die Mittel dazu können sehr unterschiedlich ausfallen, von expliziter Tonmalerei bis hin zu eher abstrakten Klang-Wort-Verbindungen.

Die einzelnen Kapitel nehmen Rücksicht darauf, dass nicht alle Werke mit gleicher Intensität in Analysen, Interpretationen und sonstigen Betrachtungen in der Sekundärliteratur bedacht worden sind. Wenig geläufige Werke wie *Aus vergangenen Zeiten* oder die *27 Chöre* werden deshalb grundlegender eingeführt als etwa die *Blaubart*-Oper, bei der es die Fülle an aufschlussreichen Forschungsbeiträgen sinnvoll macht, sich auf die besonders relevanten Aspekte zu konzentrieren und weiterführende Verweise zur Literatur in den Fußnoten zu platzieren.

1.2.3 Kontextualisierung und Zielsetzung

Die »Kontextualisierung«, mit der jedes der Kapitel zu den einzelnen Werken abschließt, nutzt als Grundlage die Behandlung der Entstehungsgeschichte und die Analyse und zielt vor allem auf zwei Kontexte ab: mit den übrigen originalen Vokalwerken Bartóks und mit den vokalen Volksliedbearbeitungen. Die Volksliedarrangements sollen zwar kein eigener Gegenstand der intensiven Analyse sein, werden aber im methodisch erforderlichen Umfang Berücksichtigung

finden und als ständiger Hintergrund für weitere Aufschlüsse und Vergleiche dienen. Dabei wird es vor allem um stilistische Wechselwirkungen zwischen originalen Vokalwerken und vokal-nen Volksliedarrangements gehen.

Ein Vergleich der Bartók'schen originalen Vokalwerke mit der jeweils zeitgenössischen Musikproduktion ist zwar ein lohnendes Vorhaben, kann aber innerhalb dieser Arbeit allenfalls punktuell möglich sein. Für eine eingehendere Betrachtung wäre eine gattungsinterne Untersuchung sinnvoll und müsste also für jedes der einzelnen Werke isoliert ausgearbeitet werden. Damit wäre aber der Absicht dieser Arbeit entgegengewirkt, die gerade eine synthetische und verknüpfende Behandlung der originalen Vokalwerke Bartóks anstrebt und dabei eine starre Kategorisierung nach Gattungen überwinden muss.

Das Ziel der Arbeit ist letztlich, ein zusammenfassendes Bild zu Bartóks vokal-nen Textvertonungen herzustellen.¹⁴ Im Zentrum stehen dabei der Umgang mit der Singstimme, ihre tonale und formale Organisation, ihre Ästhetik, das Verhältnis von Musik und Texten und der entsprechende Umgang mit deren Inhalt und Aussagen. Die Wahl der Texte und ihre Aufarbeitung verraten uns darüber hinaus viel über Schwerpunkte und Überzeugungen in Bartóks Gedankenwelt.¹⁵ Seine originalen Vokalwerke sind damit das Herzstück konkreter künstlerischer Selbstmitteilung.

Kapitel 3 stellt zusammenfassend und vergleichend die Erkenntnisse zu Vokalstil, Textbehandlung und Werkaussagen dar, beschreibt Entwicklungen zwischen den Vokalwerken und bringt sie in einen umfassenderen Zusammenhang mit Bartóks Schaffen. Ein Ausblick in Kapitel 4 befasst sich abrundend mit einigen Aspekten, die eine enge Verwandtschaft zwischen Bartóks Vokal- und Instrumentalmusik nahelegen.

Exkurs: Die frühen Lieder

Ein kurzer Blick auf die frühen Lieder Bartóks ist kein Muss, wenn man auf die reifen Vokalwerke ab *Herzog Blaubarts Burg* zu sprechen kommen will. Aber er ist auf jeden Fall hilfreich, um den großen Entwicklungsunterschied klar zu machen, der Bartóks Komponieren um die Jahrhundertwende von der 1911 entstandenen Oper trennt. Außerdem stellen die *Liebeslieder* von 1900 einen Extremfall in Sachen Textbehandlung dar, der für noch folgende Betrachtungen aufschlussreich sein wird. Aber der Reihe nach: Denijs Dilles *Thematisches Verzeichnis der*

14 Unter dem reinen Gesichtspunkt der Vertonung müssten freilich auch die Pantomime *Der wunderbare Mandarin* und das Tanzspiel *Der holzgeschnittzte Prinz* eine Rolle spielen, da auch sie streng genommen »Vertonungen« sind und sehr konkrete Aussagen vermitteln können. Nur sind sie eben keine Vokalwerke. Die menschliche Stimme spielt allenfalls im *Mandarin* eine Rolle, aber nicht als Textträger, sondern rein als Klangfarbe ohne Unterschied zum übrigen Orchesterapparat.

15 Oder, um Danusers Terminologie zu verwenden, es werden verschiedene Modi der Kontextualisierung hintereinander geschaltet: der »intratextuelle« innerhalb des Werks, der »intertextuelle« und »produktionsästhetische« zwischen den originalen Vokalwerken und letztlich der Weg zur »Autorintention« hin. Vgl. Danuser, Hermann: Die Kunst der Kontextualisierung. Über Spezifik in der Musikwissenschaft, in: *Musikalische Analyse und kulturgeschichtliche Kontextualisierung*, hrsg. v. Tobias Bleck und Camilla Bork, Stuttgart 2010, S. 41–63.

Jugendwerke Béla Bartóks listet für die Jahre zwischen 1898 und 1904 mehrere Liedkompositionen auf. Die *Drei Lieder* DD 54 / BB 15¹⁶ zu deutschen Texten von Heinrich Heine, Karl Siebel und Friedrich von Bodenstedt wurden 1898 noch in Pozsony (Preßburg, Bratislava) geschrieben. Ein Jahr später – immer noch in Pozsony – entstand das Orchesterlied *Tiefblaue Veilchen* DD 57/BB 18 zu einem Gedicht des »Dichterprinzen« Emil von Schoenaich-Carolath. Bald nach seinem Studienbeginn in Budapest schrieb Bartók 1900 die sechs *Liebeslieder* DD 62/BB 20 zu Texten von Friedrich Rückert, Nikolaus Lenau, Bodenstedt und Goethe. Drei Jahre später folgten mit den *Négy dal Pósa Lajos szövegeire* (»Vier Lieder zu Texten von Lajos Pósa«) DD 67/BB 24 Bartóks erste ungarische Vertonungen. Im gleichen Jahr schließlich schrieb er zu einem Gedicht Kálmán Harsányis das Lied *Est* (»Abend«). 1905 kamen noch vier Kinderlieder hinzu, die in der Literatur meistens als *A kicsi »tót«* (»Für den kleinen »Tót«) BB 41 bezeichnet werden. Damit bricht die Komposition originaler Vokalwerke bis zur Entstehung von *Herzog Blaubarts Burg* ab. Das *Székely népdal* (»Szekler Volkslied«) »Piros alma« DD 67/BB 24 und weitere vier *Magyar népdalok* (»Ungarische Volkslieder«) BB 37¹⁷ aus diesen Jahren gehören bereits zu Bartóks ersten Volksliedarrangements.¹⁸

Der Großteil dieser Kompositionen ist zu Bartóks Lebzeiten unveröffentlicht geblieben. Lediglich die Pósa-Lieder erschienen 1904 beim Budapester Verlag Bárd Ferenc és Testvére (»Ferenc Bárd und Bruder«) und gehörten damit zu Bartóks ersten Veröffentlichungen überhaupt. Zwei der »Tóth«-Kinderlieder¹⁹ wurden in veränderter Form noch 1917 im ersten Band von Ödön Geszlers *Gyakorlati és elméleti énekiskola a polgári fiú- és leányiskolák számára* (»Praktische und theoretische Gesangsschule für die bürgerlichen Knaben- und Mädchenschulen«) gedruckt. Sie tragen dort die Titel *Esti dal* (»Abendlied«) und *A jótevők* (»Die Wohltäter«).²⁰ Das Szekler Volkslied »Piros alma« (»Ein roter Apfel«) war als Notenbeilage der Zeitschrift *Magyar Lant* (»Ungarische Laute«) vom 15. Februar 1905 erhältlich.²¹

Die übrigen Lieder sind nur zum Teil in posthumen Veröffentlichungen erschienen. 1948 wurde das erste der *Drei Lieder* als Faksimile publiziert, ebenso wie die Nr. 3 der »Tóth«-Kinder-

16 Der besseren Orientierung halber werden Dilles Jugendwerknummern (DD) zusammen mit der neueren Nummerierung László Somfais (BB) genannt. Vgl. Dille: *Jugendwerke* (1976) und Somfai: *Composition* (1996).

17 Diese Lieder sind ebenso wie die Kinderlieder »Für den kleinen »Tót« in Dilles Jugendwerkverzeichnis, das nur bis 1904 reicht, nicht mehr berücksichtigt.

18 Vgl. für den gesamten Absatz Dille: *Jugendwerke* (1976), S. 97–100, 103–105, 112–116, 124 f., 142 f. und 191 f. Zu den *Drei Liedern* vgl. außerdem Sonkolys zusammenfassenden Aufsatz: Sonkoly, István: Bartók ismertelen fiatakkori műdalai [Unbekannte frühe Kunstlieder Bartóks], in: *Muzsika* 1,10 (1958), S. 7–8.

19 Zur Schreibung von »Tóth«/»tót« siehe weiter unten.

20 Vgl. László, Ferenc: A kicsi »tót«. Bartók műve a műjegyzék és az összkiadás között [Der kleine »Slowake«. Bartóks Werk zwischen dem Werkverzeichnis und der Gesamtausgabe], in: *Forrás* 27,1 (Januar 1995), S. 56 f. und Bartók-Archiv, Institut für Musikwissenschaft der Ungarischen Akademie der Wissenschaften: Béla Bartók's Compositions, URL: http://www.zti.hu/bartok/ba_en_06_m.htm?0101, Budapest [2012] (zuletzt überprüft am 20. Dezember 2016).

21 Vgl. Dille: *Jugendwerke* (1976), S. 191 f.

lieder.²² Der erste Band von Dilles *Der junge Bartók*²³ enthält mehrere dieser frühen Werke, so zwei der *Liebeslieder*, das erste der vier *Magyar népdalok* BB 37 und die Harsányi-Vertonung *Est*. Im zweiten Band²⁴ ist außerdem das erste der Pósa-Lieder in Bearbeitung für Klavier solo enthalten. »Piros alma« ist 1970 als Faksimile in den *Documenta Bartókiana* abgedruckt worden. Dort findet sich auch das vierte der *Magyar népdalok*.²⁵ Die *Liebeslieder* sind 2002 vollständig als Faksimile-Druck verlegt worden.²⁶ Die übrigen Lieder, so auch die *Tiefblauen Veilchen*, sind bisher unveröffentlicht.

Die verfügbaren posthumen Publikationen indes machen jeweils sehr deutlich, nicht als Beitrag zu Bartóks reifem Schaffen gelten zu wollen. Péter Bartóks Vorwort zur Faksimile-Ausgabe der *Liebeslieder* stellt klar, »for academic purposes only« gedacht zu sein. Auch Dilles Vorwort zum ersten Band von *Der junge Bartók* hält gleich eingangs fest, »durchaus nicht das gesamte Lebenswerk des Meisters [...] bereichern« zu wollen und schließt die charmant widersprüchliche Feststellung an: »Und da es sich um keine schlechte Musik handelt, sind wir der Meinung, dass die Veröffentlichung dieser Jugendwerke weder einer Rechtfertigung noch einer Entschuldigung bedarf.«²⁷ Die Einschätzung dieser Kompositionen als Jugendwerke, die noch nicht das Niveau und die Eigenständigkeit späterer Werke erreichen, ist einhellig. Für die Zwecke dieses Exkurses soll ein näherer Blick auf drei Sammlungen genügen: Die *Liebeslieder* von 1900, die Pósa-Lieder von 1902 und die »Tóth«-Kinderlieder von 1905.

Die Komposition der sechs *Liebeslieder* schloss Bartók im November 1900 ab. Die Muse dieser Arbeit war die drei Jahre jüngere Felicie Fábián, die gemeinsam mit Bartók die Fächer Klavier und Komposition an der Musikakademie studierte. Zwischen 1900 und 1902 verband die beiden ein enges Verhältnis;²⁸ mit dem Wegzug Fábiáns 1902 nach Wien endete die Freundschaft jedoch. Für seine jüngere Kommilitonin schrieb Bartók nicht nur die Lieder, sondern auch ein Scherzo und einen Variationssatz für Klavier. Schon aus diesen Stücken wird die persönliche Verbundenheit deutlich: Als Scherzo-Thema erscheint die Tonbuchstaben-Chiffre *B–B–F–F* (Béla Bartók – Felicie Fábián); die Variationen wiederum verwenden ausdrücklich ein Thema Fábiáns. Als Komponistin hat sie auch in den *Liebesliedern* ihre Spur hinterlassen: Im vierten Lied ist ein melodischer Einfall von ihr eingeflochten und von Bartók eigens als solcher bezeichnet worden.²⁹ Die Textauswahl schöpft aus der deutschen Romantik und unterstreicht die Intimität des Zyklus: *Du meine Seele, du mein Herz* und *An die Entfernte* (»Diese Rose pflück

22 Vgl. Demény, János (Hrsg.): *Bartók Béla. Levelek, fényképek, kéziratok, kották* [Béla Bartók. Briefe, Fotos, Handschriften, Noten], [Budapest] 1948.

23 Vgl. Bartók, Béla: *Der junge Bartók I. Ausgewählte Lieder*, hrsg. v. Denijs Dille, Budapest 1963.

24 Vgl. Bartók, Béla: *Der junge Bartók II. Klavierstücke*, hrsg. v. Denijs Dille, Mainz/Budapest 1965.

25 Vgl. Dille, Denijs (Hrsg.): *Documenta Bartókiana IV*, Budapest / Mainz 1970, S. 25 f.

26 Vgl. Bartók, Béla: *Liebeslieder for Voice and Piano (1900): Facsimile of the Manuscript*, hrsg. v. Péter Bartók, Homosassa 2002.

27 Vgl. Bartók: *Der junge Bartók I* (1963), S. [3].

28 Dazu eingehend Bónis, Ferenc: Bartók Béla: *Liebeslieder* – Budapest, 1900, in: *Mozarttól Bartókig. Írások a magyar zenéről*, Budapest 2000, S. 310–313.

29 »Dieses zweite Thema ist von Fr. F. F. komponirt.« Bartók: *Liebeslieder* (2002).

ich hier«) von Rückert, Lenaus *An die Melancholie*, ein Stück aus Bodenstedts *Liedern des Mirza-Schaffy* (»Ich fühle deinen Odem«), Goethes *Mailed* (»Wie herrlich leuchtet mir die Natur«) und ein Stück aus Rückerts *Liebesfrühling* (»Herr, der du alles wohl gemacht«).³⁰

Die Vertonungen sind in ihrer gesamten Tonsprache noch vollständig der deutschen Romantik verpflichtet, aber auch nicht frei von künstlerischem Selbstbewusstsein des jungen Komponisten.³¹ Bemerkenswert ist vor allem der Umgang mit den Texten. Durch einige gezielte Änderungen hat Bartók die Aussage der Gedichte zum Teil massiv verändert. Im ersten Lied wurde so aus dem ursprünglichen »Du meine Seele« das eindeutige »Du meine Liebe«. Im Vers »Daß du mich liebst, macht mich mir wert« tauschte er »Daß« gegen »Wenn« und gab der Aussage einen anderen Sinn, sogar um den Preis grammatikalischer Fehlerhaftigkeit. Am kühnsten ist ein Eingriff im dritten Lied, wo es im Original heißt: »Du geleitest mich durchs Leben«. In der Vertonung wurde daraus: »Du geleitest mich zum Grabe«. Später heißt es »meiner Liebsten dann gedenk' ich«, wo es eigentlich »meiner Toten dann gedenk' ich« hätte heißen müssen. Im letzten Gedicht ist die sechste Strophe nicht vertont worden. Die Gründe dafür sind nicht schwer zu erraten, ist dort doch vom trennenden Tod und der Vereinigung im Jenseits die Rede.³² Bartók passte die Textvorlagen bedenkenlos an die Aussage an, die er gegenüber Felicie Fábíán ausdrücken wollte. Innerhalb seiner Vertonung verfügte er frei über die Gedichte. Dazu passt es, dass weder auf dem Titelblatt des Autographs noch auf dem Beiblatt mit den modifizierten Liedtexten Angaben zu den eigentlichen Autoren gemacht werden.³³ Deutlicher konnte Bartók nicht zu verstehen geben, dass es ihm keineswegs um eine Erhöhung der Lyrik oder um Dichterverehrung ging. Wichtig war allein die persönliche Mitteilung an Fábíán, für die die Texte sorgfältig arrangiert worden waren. Deren Urheber spielten keine Rolle mehr.

Die 1903³⁴ komponierten Pósa-Lieder hängen ebenfalls mit einer emotionalen Phase Bartóks zusammen, wenn auch einer völlig anders gearteten: Für einige Zeit schloss er sich der pro-ungarischen, anti-habsburgischen Stimmung an, die gerade in diesen Jahren in den Köpfen junger Ungarn dominierte, und trat für eine Durchsetzung ungarischer Tradition, Kultur und Sprache gegenüber deutsch-österreichischen Einflüssen ein. Er trug traditionelle ungarische Kluft und machte seinen patriotischen Ressentiments und Hoffnungen in Briefen Luft. Im September 1903 verzierte er einen Brief an seine Mutter mit einem ungarischen Wappen und setzte darüber den Ausruf: »LE A HABSBUROKKAL!« (»Nieder mit den Habsburgern!«) Seine Familie schwor er darauf ein, im Alltag die ungarische statt der deutschen Sprache zu verwenden und schrieb in seiner idealistischen Vaterlandstreue das berühmte Credo:

30 Vgl. Ferenc Bónis' Vorwort, ebd., S. I.

31 Vgl. Bónis' Einschätzung in: Bónis: *Liebeslieder* (2000), S. 318–322 und Bartók: *Liebeslieder* (2002), S. IV.

32 Vgl. Bónis: *Liebeslieder* (2000), S. 317–318 und Bartók: *Liebeslieder* (2002), S. III.

33 Vgl. Bónis: *Liebeslieder* (2000), S. 315.

34 Lange Zeit galt aufgrund eines wahrscheinlichen Druckfehlers 1902 als Entstehungsjahr, was aber von Ferenc László stichhaltig angezweifelt wurde: Die Pósa-Lieder dürften nicht nur 1903 komponiert worden sein, sondern sind auch identisch mit vier ominösen Liedern – nach Bartóks Schwester »Elza«-Lieder genannt –, die als verschollene Kompositionen durch diverse Werkregister umhergegeistert sind. Vgl. László, Ferenc: Bartók »sovén« elragadtatása 1903-ban: »Pósa-dalok« – »Elza-dalok«! [Bartóks »chauvinistische« Begeisterung 1903: »Pósa-Lieder« – »Elza-Lieder«!], in: *Muzsika* 47,47 (2004), S. 35 ff.

Ich meinerseits werde auf allen Gebieten meines Lebens immer und in jeder Weise nur einem Zwecke dienen: dem Wohle der ungarischen Nation und des ungarischen Vaterlandes.³⁵

Eine unverhohlenen chauvinistische Einstellung ist auch nach der ersten Bekanntschaft mit dem »authentischen« Volkslied noch für kurze Zeit unübersehbar:

Nämlich wenn wir die ungarische Volksmusik mit der anderer Völker vergleichen, kommen wir zu einem überraschend günstigeren Urteil. Soweit ich die Volksmusik fremder Völker kenne, steht die unsere, was Ausdruckskraft und Mannigfaltigkeit angeht, weit höher. [...] Echte ungarische Musik kann nur entstehen, wenn es eine echte *ungarische* Herrenklasse geben wird. Ebendeshalb kann man mit dem Budapester Publikum nichts anfangen. Da haben sich allerlei hergelaufene Deutsche und Juden versammelt; sie bilden einen großen Teil der Einwohnerschaft Budapests.³⁶

Schon sehr bald sollte diese einseitige Ansicht der Realität nicht mehr standhalten können und einer weltoffenen Einstellung weichen. Wenn Bartók sich noch 1906 in einem Brief an seine Mutter als »republikanischer Habsburg-Hasser«³⁷ bezeichnet, dann schwingt von der überwundenen Stimmung noch etwas mit, allerdings nicht ohne eine selbstironische Überspitzung.

Die Pósa-Lieder indes sind noch tief eingebettet in die Phase patriotischen Eifers, und so erklärt sich auch die Wahl der ungarisch-volkstümlichen Gedichte von Lajos Pósa.³⁸ Die Lieder kamen gut an. Seiner Mutter berichtete Bartók von dem Eindruck, den sie bei Emma Gruber, der

35 Szabolcsi, Bence (Hrsg.): *Béla Bartók. Weg und Werk, Schriften und Briefe*, Budapest 1957, S. 220–223, Zitat auf S. 223. Der Originalwortlaut ist – natürlich – ungarisch.

36 Aus einem Brief an Army Jurkovic vom 15. August 1905, Bartók, Béla: *Briefe*, hrsg. v. János Demény, Band 1, Budapest 1973, S. 75 f. Die Hervorhebung entspricht dem ungarischen Original.

37 Ebd., S. 85.

38 Lajos Pósa wurde 1850 in Radnót, dem heute rumänischen Iernut geboren. Aus ärmlichen Verhältnissen stammend besuchte er das Gymnasium und absolvierte in Budapest sein Lehrstudium. Dem Lehrerberuf ging er nur etwa ein Jahr nach (1875/76), um sich danach der Schriftstellerei zu widmen. Wie so viele Literaten dieser Zeit arbeitete auch er als Journalist für verschiedene Zeitungen und Zeitschriften. Sein erster Gedichtband erschien 1878, und zwischen 1883 und 1899 kam beinahe jedes Jahr mindestens eine weitere Publikation hinzu. Nach der Jahrhundertwende wurden bis zu Pósas Tod 1914 allerdings kaum noch neue Werke veröffentlicht. Pósas Gedichte schöpften vorwiegend aus einer volkstümlichen Stimmung, die einen unproblematischen, eher idyllischen Blick auf die Welt eröffnete. Ein wichtiger Zweig seines Schaffens waren Gedichte für Kinder, von denen über 50 Bände gedruckt wurden. Neben der volkstümlichen und der pädagogischen Seite findet sich in seinem Werk auch ein stark patriotischer Zug. Zu seinen Lebzeiten war Pósas Lyrik ausgesprochen populär. Seine Gedichte wurden ins Englische, Deutsche, Französische, Rumänische und Slowakische übersetzt, mehr als 100 wurden vertont. Vgl. Art. »Pósa Lajos«, in: *Új Magyar Életrajzi Lexikon*, Bd. 5 (2004), hrsg. v. László Markó, Budapest 2001–2007, S. 444 f. und Horváth, Edith: Art. »Pósa Lajos«, in: *Új Magyar Irodalmi Lexikon*, Bd. 3, hrsg. v. László Péter, Budapest 1994, S. 1650.

späteren Frau Zoltán Kodály gemacht hatten. Es fiel sogar die Einschätzung vom »zukünftigen ungarischen Beethoven«. Das eigene Urteil färbte Bartók mit patriotischem Selbstbewusstsein:

Nun, ich kenne keine besseren *ungarischen Lieder* als diese. Das ist im Übrigen kein großes Wort, weil es äußerst wenige *ungarische Lieder* gibt.³⁹

Auch der öffentliche Erfolg blieb nicht aus: 1904 nahm Ferenc Bárd die Lieder zusammen mit den *Négy zongoradarab* (»Vier Klavierstücke«) in sein Programm auf.⁴⁰ Die Pósa-Lieder schwammen damit auf der gleichen patriotischen Welle wie die sinfonische Dichtung *Kossuth*, mit der Bartók in Ungarn einen glänzenden Publikumserfolg erzielen konnte.

Das erste Lied *Őszi szellő* (»Herbstbrise«) ist eine Klage über die wechselhafte Geliebte. In der unkomplizierten Gleichsetzung des menschlichen Gemüts mit Naturerscheinungen zeigt sich gleich ein beliebter Zug der Volks- und volkstümlichen Dichtung. *Még azt vetik a szememre...* (»Sie werfen mir vor ...«) besingt aus der Sicht des Junggesellen die Vorzüge der Mädchen aus Szeged. Das dritte Lied *Nincs olyan bú...* (»Keinen solchen Gram gibt es ...«) beklagt mit der Metapher des verwelkenden Rosenstrauchs ein unbestimmtes Leid. Den Schlusspunkt setzt das scherzhafte *Ejnye! Ejnye!* (»Hei! Hei!«) über ein hübsches aber immerzu grantiges Mädchen. Die Texte sind gleichförmig gebaut: Sie sind allesamt vierzeilig, wobei die letzten beiden Verse wiederholt werden.

Angeichts der politischen Gesinnung Bartóks in diesen Jahren wäre vielleicht ein stärkerer patriotischer Einschlag in den Gedichten zu erwarten gewesen. Stattdessen sind sie volkstümlich-harmlos, unproblematisch. Aber ganz frei vom vaterländischen Kontext sind die Lieder dennoch nicht. Lajos Pósa's Gedichte zeigten mitunter eine sehr klare ungarisch-patriotische Tendenz und waren seinerzeit überaus populär. Der kontinuierliche Strom an Pósa-Publikationen war zur Zeit der Vertonung Bartóks seit wenigen Jahren versiegt; aber die Wahl des Dichters konnte als deutliches Signal patriotischer Gesinnung des Komponisten verstanden werden, während die Texte selbst sich auf einen volkstümlichen Ton beschränkten.

Der Stil der Vertonung ist wenig aufwendig. Die Singstimme ist meist komplett im Klaviersatz enthalten, im ersten Lied findet sich die Melodie sogar weitgehend *colla parte* in der Begleitung wieder. Rhythmik und Melodik des *Parlando-rubato*, das für die reifen Vokalwerke noch sehr wichtig werden wird, spielen keine Rolle. Das überrascht auch nicht, da der maßgebliche Einflussgeber dafür, die Bauernmusik, in Bartóks Komponieren noch nicht in Erscheinung getreten ist. Die Melodik bedient mit einfachem, harmonisch gedachtem Verlauf traditionelle Muster. In ihrer motivischen Gebundenheit nimmt sie keine besondere Rücksicht auf die Sprachmelodie und ist der natürlichen Prosodie manchmal auch fremd. Die durmolltonale Harmonik der Spätromantik regiert unangefochten, häufiger reichert zwischendominantische Chromatik den Satz an. Extravagantere Passagen wie eine ausgiebig chromatische Stelle im zweiten Lied sind durch

39 Bartók, Béla: *Bartók Béla családi levelei* [Béla Bartóks Briefe an die Familie], hrsg. v. Béla Bartók jun. und Adrienne Konkoly-Gombocz, Budapest 1981, S. 106. Aus dem Ungarischen übersetzt. Die Hervorhebungen sind original.

40 Vgl. Bartók: *Briefe I* (1973), S. 55.

den witzig-volkstümlichen Text motiviert und fallen damit in konventionelle Muster. Gerade in der Harmonik zeigt sich ein souveräner Umgang mit der Dur-Moll-Tonalität. Im dritten Lied etwa steht eine Modulation im Tritonus-Abstand von as-Moll (!) nach d-Moll im Dienst des Textausdrucks. Das vierte Lied hält sich trotz F-Dur-Vorzeichnung bevorzugt im Bereich von c-Moll, g-Moll und B-Dur auf und findet erst gegen Ende eine überzeugende Bestätigung von F-Dur. Insgesamt handelt es sich um volkstümliche Lieder, verpackt in spätromantisches Idiom und garniert mit volkstümlich-musikalischen Details wie lombardischer Rhythmik. Sie stehen damit in der Tradition des volkstümlichen Kunstlieds, das sich um die Jahrhundertwende großer Popularität in Ungarn erfreute. Aber es handelt sich auch um einfallsreiche Vertonungen innerhalb eines traditionellen Stils, nicht um harmlose Volkstümeleien. Interessanterweise hat sich Bartók später entschieden von den Pósa-Liedern distanziert: 1925 erwog sein Verlag Universal Edition, Werke neu herauszugeben, die vormals bei Ferenc Bárd verlegt worden waren. Bartók zeigte sich skeptisch wegen der *Vier Klavierstücke*, lehnte aber im Falle der Pósa-Lieder eine Neuveröffentlichung rundheraus ab.⁴¹

Zu den später vertonten Werken von Balázs und Ady besteht in jedem Fall ein eigenartiger Kontrast. Deren verinnerlichte, melancholische Seelenschau hat mit Pósa wenig zu tun. Trotzdem sind diese frühen, volkstümlichen Lieder keineswegs wesensfremd für Bartók; auch dann nicht, wenn wir den patriotischen Kontext ausblenden: Die Gedichte vertreten eine Hinwendung zur Bauernschicht, aus der Pósa immerhin selbst stammte, und deuten damit schon die später so deutliche anti-urbane Haltung des Komponisten an. Nicht zuletzt dürfte der Pädagoge in Bartók – der sich allerdings erst einige Jahre später erstmals offen bemerkbar machen sollte – an Pósas reichhaltiger Kinderlyrik Gefallen gefunden haben. Dessen zahlreiche Gedichtbände hatten einen maßgeblichen Anteil daran, dass Kinderliteratur vor der Jahrhundertwende einen Aufschwung verzeichnen konnte. Letztendlich sind Pósas Kindergedichte in ihrem Grundkonzept der Mischung aus ungarischer Folklore und Pädagogik dem späteren musikerzieherischen Ansatz Bartóks und auch Kodálys durchaus verwandt.

Die Kinderlieder »A kicsi »tót« (»Für den kleinen »Tót«) entstanden als persönliches Geschenk Bartóks zur Geburt seines Neffen Béla Oláh Tóth.⁴² Daraus erklärt sich auch das Wortspiel in der Widmung, die in manchen Werkverzeichnissen als Titel verwendet worden ist: »Tóth« ist ein verbreiteter ungarischer Nachname und gleichzeitig – ohne das Schluss-H der historischen Schreibweise – eine mittlerweile antiquierte Bezeichnung für »Slowake«. Die komplette Zueignung auf der Titelseite des Autographs lautet:

Dem kleinen »Tót« [= Slowaken] vom brandneuen, frischgebackenen Onkel.
Wien, 20. Dezember 1905.⁴³

Nach dem Schlusstrich des letzten Liedes wendet sich der Komponist nochmals an den Beschenkten:

41 Vgl. László: Bartók »sovén« elragadtatása (2004), S. 35.

42 Vgl. László: A kicsi »tót« (1995), S. 54.

43 »A kicsi »tót«-nak a vadonatúj ujdonsült Nagyácsitól. Bécs, 1905. dec. 20.«

Der Weihnachtsabend kommt, er will nicht warten; ich habe im Moment keine Zeit, diese meine »Kinder« zu vollenden (Frühgeburt).⁴⁴

Die Sammlung umfasst fünf Lieder, wobei das letzte ein Fragment geblieben ist. Am Anfang steht mit *Álmos vagyok édes anyám lelkem!* (»Müde bin ich, allerliebste Mutter!«) ein Schlaflied. Es folgt das Scherzlied *Ejnye, ejnye, nézz csak ide* (»Hei, hei, sieh nur her«). *Puha meleg tolla van a kismadárnak* (»Weiche warme Federn hat das kleine Vögelchen«) ist ein trauriges Lied mit dem vielseitigen volkstümlichen Vogeltopos, der Jahrzehnte später in Bartóks 27 *Chören* wieder eine Rolle spielen wird.⁴⁵ Mit *Bim bam, bim bam, zúg a harang* (»Bim bam, bim bam, die Glocke läutet«) folgt ein kindliches Lied über das Glockenläuten am Morgen und am Abend. Das fünfte Lied *Esik eső esdegél száraz fákra* (»Regen fällt auf die vertrockneten Bäume«) ist nicht fertig geworden, nur die ersten beiden Takte sind textiert.

Die Melodik der »Tóth«-Lieder ist vollständig durmolltonal gedacht und noch im Stile des »népies dal«, des volkstümlichen Liedes gehalten. Die ständige Colla-parte-Führung des Klaviers ist dem Kinderlied-Zuschnitt geschuldet, außerdem handelt es sich jeweils um sehr kurze Stücke. Das eröffnende Schlaflied hat eine einfache, dreiklangsbasierte Melodie mit volkstümlichem Einschlag. Die Harmonik der Begleitung ist zweifelsfrei durmolltonal, erinnert aber bereits an den Stil der zehn *Ungarischen Volkslieder*, die schon im folgenden Jahr entstehen sollten. Das vorletzte Lied steht in A-Dur, erweckt mit seinem Pendeln nach D-Dur aber schon den Eindruck modaler Harmonik. Auch die übrigen Lieder sind auf einfache Dur-Moll-Tonalität zurechtgeschnitten. Die »Tóth«-Lieder geben damit natürlich nicht den kompositorischen Entwicklungsstand Bartóks in diesen Jahren wieder. Die persönlichen Mitteilungen des Autographs sind Hinweis genug auf die private, pädagogische Sondersituation dieser Stücke. Aber gerade dadurch werden sie auch wieder interessant: Sie sind der private Startpunkt für die später noch oft dokumentierte musikpädagogische Neigung Bartóks. Ein wesentlicher Unterschied fällt dabei schnell auf: Die gemeinsam mit Sándor Reschofsky verfasste *Zongoraiskola* (»Klavierschule«) von 1913 – aus der 1929 eine überarbeitete Auswahl zur *Ersten Zeit am Klavier* wurde –, der *Mikrokosmos* und die 27 *zwei- und dreistimmigen Chöre* stützten sich dabei fast ausschließlich auf originale Melodien, *Für Kinder* und die 44 *Duos* auf Volksmusik. Der Ton der Bauernmusik – ob authentisch oder künstlerisch synthetisiert – ist dort immer erkennbar. In den »Tóth«-Kinderliedern fehlt er. Dadurch unterscheiden sie sich noch von den späteren pädagogischen Sammlungen.

Alles in allem liegen die Gründe auf der Hand, warum die frühen Lieder problemlos in einer Betrachtung der Vokalwerke vernachlässigt werden können. Textwahl und Stil lassen vor allem bei den *Liebesliedern* und den *Pósa-Liedern* deutlich Vorbilder und Einflüsse erkennen, die Bartók in der Folgezeit aus seiner Musik stark zurückdrängen sollte: die deutsche Spätromantik

44 »a Karácsonyest jön, nem akar várni; nekem meg [die letzten beiden Wörter sind nicht einwandfrei lesbar] most nincs időm befejezni e »gyermekeimet« (Frühgeburt)«.

45 Der Text des ersten Liedes stammt von Sándor Peres, der des dritten von István Havas. Vgl. Somfai, László: Art. »Bartók, Béla«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. P/2 (1999), hrsg. v. Ludwig Finscher, Kassel u. a. 21994–2008, Sp. 355 f.

und die volkstümliche ungarische Kunstmusik.⁴⁶ Keines der genannten Werke ist von Bartók als vollgültiges Werk anerkannt worden – ausgenommen allenfalls zwei der »Tóth«-Lieder, die es in Geszlers Gesangsschule von 1917 schafften. Bei den Pósa-Liedern gibt es ein direktes Zeugnis dafür, die übrigen Werke sind bei seinen Rückblicken auf bisherige Vokalkompositionen einfach ignoriert worden.⁴⁷ Der vielleicht wichtigste Grund für eine Ausklammerung der frühen Werke ist aber, dass in ihnen die so fundamental wichtige Bekanntschaft mit dem »authentischen« Volkslied noch keinen Einfluss ausüben konnte. Damit fehlt ein essenzieller Bestandteil des reifen, individuellen Stils, wie Bartók ihn noch entwickeln sollte. Erst 1904 hatte er während einer Sommerfrische in Gerlice puszta Volksliedmelodien gehört, deren Stil ihm neu war und eine bislang praktisch unbekannte Volksmusikschicht errahnen ließ. Bartók war sofort fasziniert davon.⁴⁸ Im folgenden Jahr sammelte er unsystematisch einige weitere Melodien, bevor er 1906 seine erste Reise zur wissenschaftlichen Feldforschung unternahm.⁴⁹ Zukünftig existierte mit der Volksmusik eine beständige Anregungsquelle, ein Reibungspunkt für die eigene Vokalkomposition. Die frühen Lieder waren aber noch vor diesem »Erweckungserlebnis« geschrieben worden, während die »Tóth«-Lieder zu früh kamen, um den neuen Einfluss bereits aufnehmen zu können. Es liegt deshalb mehr darin als ein bloßes ästhetisches Urteil, wenn die Reihe der originalen Vokalkompositionen Bartóks erst mit der Oper *Herzog Blaubarts Burg* begonnen wird.

46 Die Stileigenheiten der volkstümlichen Lieder und die Hungarismen des Verbunkos sind damit bekanntermaßen nicht endgültig aus Bartóks Tonsprache verschwunden. Auch wenn er sich zwar von der als schal empfundenen ungarischen Musikkonvention emanzipierte, wanderten dennoch einzelne Anregungen aus dem volkstümlich-ungarischen Stil in die eigene Tonsprache hinüber. Dazu zählt die Neigung zu Langsam-schnell-Satzpaaren (nach dem Verbunkos-Muster »lassú-friss«) und vor allem die offene Hinwendung zum Verbunkos in späteren Werken wie den *Contrasts*, dem *Violinkonzert* und dem 3. *Klavierkonzert*.

47 Eingehender dazu in den folgenden Kapiteln.

48 Das oben erwähnte Szekler Volkslied »Piros alma« war eines dieser Lieder. — In der Folge entwickelte sich bei Bartók, Kodály und in ihrem Umfeld die Überzeugung vom neu entdeckten Bauernlied als »authentischer« Volksmusik im Gegensatz zum lange Zeit fälschlicherweise dafür gehaltenen Repertoire aus Verbunkos und volkstümlichem Lied. Dieses Konzept ist mit seiner eindeutigen Einteilung nicht unproblematisch. Es sollte nicht unhinterfragt übernommen und besser im Kontext mit dem zeitgenössischen Diskurs gesehen werden. Darauf hat zuletzt Lynn Hooker in einer eingehenden Untersuchung hingewiesen. Vgl. Hooker, Lynn M.: *Re-defining Hungarian Music from Liszt to Bartók*, Oxford 2013, insbesondere S. 154–159. Deshalb wird der Begriff »authentisch« – jedenfalls in diesem Zusammenhang – auch bevorzugt in Anführungszeichen verwendet.

49 Vgl. Kovács, Sándor: *The Ethnomusicologist*, in: *The Bartók Companion*, hrsg. v. Malcolm Gillies, London 1993, S. 51–53.

2 Die originalen Vokalkompositionen

2.1 Herzog Blaubarts Burg

Der Einakter *Herzog Blaubarts Burg* ist 1911, zum Zeitpunkt seiner Komposition, sicherlich Bartóks bis dahin ambitioniertestes und gleichzeitig am stärksten persönlich durchdrungenes Werk gewesen. Das Libretto, in dem er eigene Vorstellungen und Gedanken repräsentiert fand, faszinierte ihn von Anfang an. Erstmals gelang ihm außerdem die Integration zweier so gegensätzlicher Einflüsse wie jene der Volksmusik und der Klangwelt Debussys innerhalb einer großen Form und die Formulierung eines modernen, individuellen Orchesterstils.⁵⁰ In den vorhergehenden Jahren hatte Bartók entscheidende Schritte auf dem Weg zu einer höchst eigenständigen Tonsprache gemacht: Sein 1. *Streichquartett* op. 7 zeigte bereits mit großem künstlerischem Selbstbewusstsein die behutsame Integration volksmusikalischer Elemente. Einen sehr individuellen Klavierstil entwickelte Bartók in verschiedenen Stücken kleineren Formats wie den *Burlesken* op. 8c (BB 55), den *Klageliedern* op. 9a (BB 58), dem *Allegro barbaro* und vor allem den 14 *Bagatellen* op. 6 (BB 50). Erste Volksliedbearbeitungen waren sowohl in instrumentalen als auch vokalen Besetzungen bereits entstanden. In der Behandlung des Orchesterapparates war Bartók nach seiner frühen sinfonischen Dichtung *Kossuth*, den zwei Suiten für Orchester, den *Zwei Portraits* und dem erst posthum veröffentlichten *Violinkonzert* durchaus erfahren; allerdings ist der Instrumentalpart der *Blaubart*-Oper mehr als nur eine logische Fortsetzung bisheriger Tendenzen. Auch in Sachen Vokalmusik war *Herzog Blaubarts Burg* ein ehrgeiziges Projekt: Der Gesangsstil, den Bartók für die Vertonung entwickelte, war ein selbstbewusster Schritt zu einem genuin ungarischen Stil, geprägt von Rücksicht auf die spracheigene Prosodie und Anregungen aus der ungarischen Volksmusik. Zuvor hatte Bartók nur Chöre und Lieder in spätromantischer Tradition komponiert, bevor ihn die zunehmende Erforschung der Musikfolklore zu einigen frühen vokalen Volksliedbearbeitungen anregte. Eine vokale Großform war bis dahin allerdings Neuland für ihn. Mit seiner *Blaubart*-Oper schrieb der 30-Jährige sein erstes reifes originales Vokalwerk.

Die Forschung zu diesem Schlüsselwerk ist reichhaltig und hat bislang neben zentralen Aspekten wie Entstehungsgeschichte und musikalisch-dramaturgischer Analyse auch verschiedene andere Facetten des Werks behandelt. Einen wichtigen Ausgangspunkt bildet sicherlich Sándor Veress' zweiteilige Werkanalyse von 1949,⁵¹ auf deren grundlegenden Aussagen die meisten der späteren Werkbetrachtungen aufbauen. Kroó hat zusammen mit einer weiterführenden musi-

⁵⁰ Vgl. Grant, Julian: A Foot in Bluebeard's Door, in: *The Stage Works of Béla Bartók* (= *Opera Guide* 44), hrsg. v. Nicholas John, London/New York 1991, S. 25.

⁵¹ Veress, Sándor: >Bluebeard's Castle<, in: *Tempo* 13 und 14 (Herbst 1949 bzw. Winter 1949/50), S. 32–38 bzw. 25–35.

kalisch-dramaturgischen Beschreibung die eingehende Beleuchtung der Blaubart-Legende und ihrer Geschichte erarbeitet und zwei Jahrzehnte später auch den Kompositionsprozess mit all seinen Änderungen und Revisionen erstmals eingehend behandelt.⁵² Einen wichtigen Beitrag zur Veranschaulichung der Entstehungsgeschichte leistete darüber hinaus Vikárus mit der aufwendigen Faksimile-Ausgabe eines Kompositionsentwurfs.⁵³ Lendvais Kapitel zu *Herzog Blaubarts Burg* wiederum steigert die detailliert aufschlüsselnde Analyse des musikalischen Gewebes – auf der Grundlage der eigenen, speziell zu Bartóks Musik entwickelten Theorien – zu noch größerer Intensität.⁵⁴ Mit Carl Leafstedts Monographie ist 1999 eine umfassende Abhandlung erschienen, die sich neben analytischen Betrachtungen auch bislang wenig beachtete Hintergründe und Kontexte zum Thema macht.⁵⁵ In jüngster Zeit hat Elliott Antokoletz mit seiner Parallelstudie zu Debussys *Pelléas et Mélisande* und Bartóks *Herzog Blaubarts Burg* eine neue Analyse vorgelegt, die intensive musikalische Aufschlüsselung mit psychologischer Durchleuchtung verbindet. Noch im gleichen Jahr erschien eine weitere Intensivanalyse der Oper, vorgelegt von Rita Honti, die es sich zum Ziel macht, die Prominenz einer bestimmten Tonhöhenkonstellation innerhalb von *Herzog Blaubarts Burg* nachzuweisen.⁵⁶ Neben diesen umfassenden Beiträgen ist im Laufe der Jahrzehnte eine Fülle von weiteren Aufsätzen erschienen, die Einzelaspekte zum Text⁵⁷,

52 Vgl. Kroó, György: *Bartók színpadi művei* [Bartóks Bühnenwerke], Budapest 1962, S. 7–107. Unter anderem befasst sich Kroó hier eingehend mit dem historischen Ursprung der Legende, dem hochadeligen Massenmörder Gilles de Rais. Dieses Kapitel findet sich als gekürzte englische Übersetzung bereits 1961 in den *Studia Musicologica*: Kroó, György: Duke Bluebeard's Castle, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 1 (1961), S. 251–340. Zur Revisionsgeschichte vgl. ders.: Data on the Genesis of Duke Bluebeard's Castle, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 23 (1981), S. 79–123.

53 Bartók, Béla: *Herzog Blaubarts Burg. Opus 11. 1911. Autographer Entwurf*, hrsg. v. László Vikárus, Budapest 2006.

54 Vgl. Lendvai, Ernő: *Bartók dramaturgiája. Színpadi művek és a Cantata profana* [Bartóks Dramaturgie. Bühnenwerke und die Cantata profana], Budapest 1964, S. 65–112. Knapp zwei Jahrzehnte später hat Lendvai das dortige *Blaubart*-Kapitel in stark komprimierter und übersetzter Form in einen weiter gefassten Kontext integriert: ders.: *The Workshop of Bartók and Kodály*, Budapest 1983, S. 219–245.

55 Vgl. Leafstedt, Carl S.: *Inside Bluebeard's Castle. Music and Drama in Béla Bartók's Opera*, New York / Oxford 1999.

56 Vgl. Antokoletz, Elliott: *Musical Symbolism in the Operas of Debussy and Bartók. Trauma, Gender, and the Unfolding of the Unconscious*, Oxford 2008 und Honti, Rita: *Principles of Pitch Organization in Bartók's Duke Bluebeard's Castle* (= *Studia musicologica Universitatis Helsinkiensis* 16), Helsinki 2008. Honti konzentriert sich auf den analytischen Nachweis des Pitch-sets {0,1,4} – also Halbton und Großterz über einem beliebigen Grundton, z. B. C-Des-E. Der Fokus dieser Analyse liegt wiederum auf der Szene der Tür VI und verwendet zur graphischen Darstellung von Tonkonstellationen das »pitch web« Aarre Joutsenvirtas: ein speziell arrangiertes Nummernkarree zur Illustration von Tonkonstellationen in zwölfstufigen Tonsystemen.

57 Vgl. u. a. Ashman, Mike: Around the Bluebeard Myth, in: *The Stage Works of Béla Bartók* (= *Opera Guide* 44), hrsg. v. Nicholas John, London / New York 1991, S. 35–38; Banks, Paul: Images of the Self. »Duke Bluebeard's Castle«, in: *The Stage Works of Béla Bartók* (= *Opera Guide* 44), hrsg. v. Nicholas John, London / New York 1991, S. 7–12; Tallián: Bartók és a szavak (1982), S. 67–83.

zu Komposition⁵⁸, Dramaturgie⁵⁹, Interpretation⁶⁰, Prosodie und Rhythmik⁶¹ aus verschiedenen Blickwinkeln beleuchten. Die musikwissenschaftliche Beschäftigung mit *Herzog Blaubarts Burg* ist auch in jüngster Zeit nicht zum Erliegen gekommen, und es hat sich ein außerordentlich facettenreicher Analyse-, Verstehens- und Interpretationskontext um das Werk gebildet. Dem Fokus der vorliegenden Arbeit entsprechend können nicht alle verfügbaren Forschungsbeiträge eine einflussgebende Rolle spielen. Dennoch wird im Laufe des folgenden Kapitels der größtmögliche Teil davon wenigstens in kommentierender oder weiterführender Weise Erwähnung finden und das weite Netz aus Analysen, Interpretationen und Deutungskontexten veranschaulichen, das sich im Laufe der Jahrzehnte gebildet hat.

2.1.1 Entstehung, erste Aufführungen und Veröffentlichung

Die Geschichte von Bartóks *Blaubart*-Einakter beginnt im Juni 1910 mit der Veröffentlichung von Béla Balázs' drittem Schauspiel *A kékszakállú herceg vára* (wörtlich: »Des blaubärtigen Herzogs Burg«) in der Theaterzeitschrift *Színjáték*.⁶² Ein Teil des Stücks, der einleitende Prolog, war bereits als Ausblick in der vorangegangenen Ausgabe abgedruckt worden. Die Veröffentlichung war mit einer Widmung an Zoltán Kodály und Béla Bartók verbunden, obwohl die Hoffnungen des Autors auf eine baldige Vertonung anscheinend eher auf Kodály abzielten. In einer Privat-

58 Vgl. u. a. Frigyesi, Judit: The Verbunkos and Bartók's Modern Style. The Case of Duke Bluebeard's Castle, in: *Bartók Perspectives. Man, Composer, and Ethnomusicologist*, hrsg. v. Elliott Antokoletz, Victoria Fischer und Benjamin Suchoff, Oxford 2000, S. 140–151; Kerékfy, Márton: Bartók's Revisions to the Instrumentation of »Duke Bluebeard's Castle«, in: *Tempo* 264 (April 2013), S. 52–65; Winking, Hans: Klangflächen bei Bartók bis 1911. Zu einigen stilistischen Beziehungen in den Orchesterwerken Béla Bartóks zur Orchestermusik des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 24 (1982), S. 549–564.

59 Vgl. u. a. Mauser, Siegfried: Die musikdramatische Konzeption in *Herzog Blaubarts Burg*, in: *Musikkonzepte* 22. *Béla Bartók*, hrsg. v. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1981, S. 69–83.

60 Vgl. u. a. Frigyesi, Judit: In Search of Meaning in Context: Bartók's Duke Bluebeard's Castle, in: *Current Musicology* 70 (Herbst 2000), S. 5–31; dies.: *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest*, Berkeley / Los Angeles / London 1998; Hunkemöller, Jürgen: »Klänge der Nacht« in der Musik Béla Bartóks, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 60 (2003), S. 40–68; Kalotaszegi, Tünde: Béla Bartóks Einakter *Herzog Blaubarts Burg* und seine Zeichenhaftigkeit, in: *Geschichte und Dramaturgie des Operneinaktors* (= Thurnauer Schriften zum Musiktheater 10), hrsg. v. Winfried Kirsch und Sieghart Döhring, Laaber 1991, S. 323–336; Wörner, Karl: Die sieben Schlüssel. Bartóks »Herzog Blaubarts Burg«, in: Karl Wörner: *Die Musik in der Geistesgeschichte. Studien zur Situation der Jahre um 1910*, Bonn 1970, S. 119–130.

61 Vgl. u. a. László, Zsigmond: A prozódia a dramaturgiáig – Bartók Béla [Von der Prosodie zur Dramaturgie – Béla Bartók], in: Zsigmond László: *Költészet és zeneiség. Prozódiai tanulmányok*, Budapest 1985, S. 100–129; Pintér, Csilla Mária: The Significance of the Varieties of Parlando-Rubato in the Rhythmic Language of Bluebeard's Castle, in: *Studia Musicologica* 49, 3–4 (2008), S. 369–382 und dies.: Szó és zene feszültsége A Kékszakállú herceg vára énekritmusaiban [Spannung zwischen Wort und Musik in den Gesangsrythmen von *Herzog Blaubarts Burg*], in: *Tanulmányokötet Ujfalussy József emlékére. Tanulmányok, emlékirások, hommage-ok*, hrsg. v. Melinda Berlász und Márta Grabócz, Budapest 2013, S. 270–300.

62 Vgl. Leafstedt: *Inside Bluebeard's Castle* (1999), S. 62. Eine prägnante Darstellung der Entstehungsgeschichte des Dramas inkl. Übersichtstabelle findet sich auf den Seiten 20–23.

lesung des Stücks durch Balázs war aber nicht nur der insgeheime Adressat anwesend, sondern auch der zweite Widmungsträger Bartók. Auf ihn muss das Schauspiel sofort großen Eindruck gemacht haben, und innerhalb kürzester Zeit begann er mit der Vertonung des Textes. Davon kann Bartók nach außen hin nicht viel Aufhebens gemacht haben, denn selbst den Autor des Schauspiels informierte er zunächst nicht über die neu begonnene Arbeit.⁶³

Die damalige Stimmung Bartóks und die Einschätzung des neu begonnenen Projekts gehen anschaulich aus zwei Briefen hervor, die er 1910 und 1911 an Frederick Delius schrieb. Beide hatten sich im Mai 1910 auf dem Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins (ADMV) in Zürich kennengelernt:

Ich möchte Ihnen so gerne – und kann es doch so schwer – beschreiben, welche grosse Freude es für mich war, fast möchte ich sagen, ein Ereignis – Sie kennen zu lernen. [...] Ich stehe hier so allein, habe ausser meinem einzigen Freund Kodály gar niemanden, mit dem ich sprechen könnte, und habe anderswo noch keinen getroffen, der mir von Anfang an so nahe gewesen wäre als Sie. Und dadurch wurden die Zürcher Festtage zu einer der schönsten Zeiten meines Lebens.⁶⁴

Im März des folgenden Jahres ließ Bartók erneut von sich hören und erwähnte seinen neuesten Kompositionsplan:

Ich habe jetzt eine schwere Aufgabe begonnen, nämlich einen Einakter. Lieder habe ich noch nie geschrieben – Sie können sich vorstellen, wie sehr mich manchmal – im Anfange – der Text genierte.⁶⁵

Bartók sah die eben begonnene *Blaubart*-Oper als seine erste Annäherung an die Vokalmusik. Mit seiner Aussage, er habe bislang noch keine Lieder geschrieben, ignorierte er – womöglich auch aus Respekt vor dem erfahrenen Delius – nicht nur seine Vokalkompositionen der Jugendjahre, sondern ordnete auch seine vokalen Volksmusikbearbeitungen offensichtlich einer anderen Kategorie zu: In seinen Augen sollte *Herzog Blaubarts Burg* seine erste eigenständige Vokalkomposition werden. Die Briefe an Delius drücken auch das Gefühl der künstlerischen Isoliertheit aus, das die Entstehung der Oper umgab. Schon daraus erklärt sich zum Teil die Anziehungskraft des Schauspiels, in dessen Kern es um Einsamkeit und scheiternde Verständigung geht.

63 Vgl. Kroó: *Duke Bluebeard's Castle* (1961), S. 270 und Leafstedt: *Inside Bluebeard's Castle* (1999), S. 20–27. Die Information über die Lesung des Stückes in Kodálys und Bartóks Anwesenheit geht auf eine Erinnerung Bence Szabolcsis zurück, der selbst allerdings nicht anwesend war, vgl. Vikárius, László: Erläuterungen zur Faksimileausgabe des autographen Entwurfs von: Béla Bartók. *Herzog Blaubarts Burg*, op. 11. 1911, in: Béla Bartók: *Herzog Blaubarts Burg*. *Opus 11*. 1911. *Autographen Entwurf*, hrsg. v. László Vikárius, Budapest 2006, S. 9.

64 Bartók an Delius, 7. Juni 1910. Bartók: *Briefe 1* (1973), S. 123. Die Delius-Briefe sind auf Deutsch verfasst.

65 Bartók an Delius, 27. März 1911, ebd., S. 128 f.

Laut den Angaben der fertigen Partitur begann Bartók mit der Komposition im Februar 1911 und schloss sie noch im September desselben Jahres ab. Damit war allerdings lediglich die Erstversion vollendet. Denn offenbar schon Ende 1911 oder Anfang 1912 nahm Bartók erste Änderungen vor und kreierte einen neuen Schluss.⁶⁶ Eine umfangreiche Umarbeitung zur Gänze erfuhr das Werk dann 1917 und 1918, als die Vorbereitungen für die lang ersehnte Uraufführung in Budapest anstanden. Die Änderungen umfassten jetzt die Überarbeitung der Instrumentierung, der Tempo-, Dynamik- und Vortragsangaben, eine Kürzung des Materials und eine neue Version des Schlusses.⁶⁷ Die Harmonik dieser neuen Schlusspartie entspricht dem modernen Personalstil, wie Bartók ihn bis dahin entwickelt hatte, und geht durch konsequentere Dissonanzverwendung bereits über die mehr diatonisch ausgerichtete Harmonik früher geschriebener Teile hinaus.⁶⁸ Bis zur Drucklegung des Klavierauszugs 1921 kam es nochmals zu Änderungen kleineren Ausmaßes, und selbst nach der Veröffentlichung nahm Bartók noch Detailveränderungen vor, die insbesondere mit sängerischen Schwierigkeiten bei bestimmten Aufführungen zu tun haben: So kann eine modifizierte Vokalpassage, die sich Bartók 1936 vom Sänger Mihály Székely abringen ließ, heute als notfalls verfügbare Alternative verstanden werden.⁶⁹

Im September 1911 lag die Komposition also in ihrer Grundlage vor, während sich die tatsächliche Fertigstellung noch über beinahe ein Jahrzehnt hinziehen sollte. Da Bartóks Einakter bis 1918 unaufgeführt blieb, lassen sich die vielen Änderungen und Modifikationen an der Partitur auch kaum als »nachträglich« bezeichnen: Sie gehören vielmehr zu einem langgestreckten, mehrjährigen Schaffensprozess. Dieser war zum größten Teil in eine Stimmung der Enttäuschung und Krise eingebettet. Fast ein ganzes Jahrzehnt hindurch hielt die *Blaubart*-Oper mehr Mühen, Kämpfe und Frustration für Bartók bereit als Genugtuung und Erfolge. Weil das auch für den größeren Zusammenhang der Vokalwerke von Bedeutung ist, sei darauf ein wenig näher eingegangen.

Schon die Anfänge der Rezeptionsgeschichte seines ersten Bühnenwerks setzten sich aus einer Reihe von Rückschlägen zusammen. Bartók reichte seinen Einakter in zwei öffentlichen Opernwettbewerben ein, erhielt aber beide Male ablehnende Urteile: Für den »Erkel-Preis«, den das Lipótvárosi Kaszinó ausgelobt hatte, lag der Abgabetermin im Oktober 1911, so dass dort noch

66 Eine übersichtliche Darstellung samt Tabelle zu den handschriftlichen Quellen der Entstehungsgeschichte findet sich bei Leafstedt: *Inside Bluebeard's Castle* (1999), S. 127–131, auf Grundlage des früheren Aufsatzes von Kroó: *Genesis of Duke Bluebeard's Castle* (1981), S. 79–123. Einen prägnanten Überblick zum Zusammenhang der Quellen bietet außerdem Vikárius: *Erläuterungen* (2006), S. 14–38 und 45–48. Schon während der Erstkomposition hatte sich das Ende der Oper als kritischer Punkt erwiesen. Bis Ende Juli 1911, als Bartók bereits mit der Orchestrierung begann, war der Schluss noch nicht komponiert. Vgl. Kroó: *Genesis of Duke Bluebeard's Castle* (1981), S. 79 und 115 f. und Leafstedt: *Inside Bluebeard's Castle* (1999), S. 134 f. und 142 f.

67 Vgl. Kroó: *Genesis of Duke Bluebeard's Castle* (1981), S. 117.

Die auffälligsten Neuerungen in der Instrumentierung betreffen die Besetzung eines für damalige Zeit relativ modernen Xylophons in Klaviaturanordnung und einer Celesta. Vgl. Leafstedt: *Inside Bluebeard's Castle* (1999), S. 67–69 und für eine eingehende Behandlung der Änderungen in der Instrumentierung Kerékfy: *Revisions* (2013), S. 52–65.

68 Vgl. Leafstedt: *Inside Bluebeard's Castle* (1999), S. 153–158. Mit der Feststellung dieser Stildivergenz wendet Leafstedt sich zum Teil gegen frühere Einschätzungen in der Forschung.

69 Vgl. Kroó: *Genesis of Duke Bluebeard's Castle* (1981), S. 119–123.

die Urversion der Oper eingereicht worden sein muss. Erst im März des Folgejahres waren die Beiträge für den Wettbewerb des Rózsavölgyi-Verlags abzugeben. Die Ablehnung des Casinos erhielt Bartók im Juli 1912; die des Verlages, mit dem er in der Vergangenheit durch frühe Veröffentlichungen sogar geschäftliche Kontakte gepflegt hatte, kam im November desselben Jahres.⁷⁰

Dabei fußte zumindest das Verdikt der Rózsavölgyi-Jury in erster Linie auf einer Ablehnung des Librettos von Balázs. Die Partitur Bartóks scheint erst gar nicht begutachtet worden zu sein, nachdem das Textbuch für unaufführbar befunden worden war.⁷¹ Überhaupt scheint die literarische Leistung Balázs' sowohl in der Rezeptionsgeschichte als auch in der Forschungsliteratur lange Zeit eher als Ballast denn als Vorzug wahrgenommen worden zu sein.⁷² Das vorläufige Scheitern seiner Oper wurde für Bartók damit allerdings nicht erträglicher. Ein weiteres ehrgeiziges Projekt, der »Új Magyar Zeneegyesület« (UMZE, »Neuer Ungarischer Musikverein«), mit dem ein dringend vermisstes Forum für adäquate Aufführungen moderner Musik etabliert werden sollte, scheiterte, ohne je in Schwung gekommen zu sein.⁷³ Die Erstaufführung von Balázs' Schauspiel fügte sich bestens in diese Serie von Niederlagen ein: 1913, ein Jahr, nachdem sein Drama zusammen mit zwei weiteren Einaktern im Sammelband *Misztériumok* (»Mysterien«) veröffentlicht worden war, brachte der Textdichter sein *Blaubart*-Schauspiel zusammen mit einem weiteren Kurzdrama mit notdürftiger Vorbereitung und Ausstattung auf die Bühne. Bartók war ebenfalls involviert und spielte in der Pause eigene Klavierstücke. In Balázs' Erinnerung geriet der Abend zum unfreiwillig komischen Fiasko.⁷⁴ Die Erfolglosigkeit des Schauspiels *Herzog Blaubarts Burg* ging Hand in Hand mit der seiner Vertonung.

Bevor Bartók endlich die Uraufführung seines ersten Bühnenwerks sehen durfte, durchlebte er eine Zeit der Frustration und Resignation, in der er sich zwischenzeitlich als Künstler und Pianist völlig von der Öffentlichkeit zurückzog. In dieser Zeit konzentrierte er sich verstärkt auf seine Volksmusikforschungen und zeigte – wie später bisweilen auch – auf dem Gebiet der Folkloristik entschieden größere Konfliktbereitschaft als im Bereich seiner Musik.⁷⁵ Der Kriegs-

70 Vgl. Leafstedt: *Inside Bluebeard's Castle* (1999), S. 144–153, teilweise auch Kroó: *Genesis of Duke Bluebeard's Castle* (1981), S. 115. Zur Abgabe der Partitur zu den Wettbewerben vgl. Bartók: *Családi levelei* (1981), S. 217. Einen aufschlussreichen Überblick bietet auch Vikárius: *Erläuterungen* (2006), S. 38–43.

71 Leafstedt: *Inside Bluebeard's Castle* (1999), S. 150 und Vikárius: *Erläuterungen* (2006), S. 41–42.

72 Mehr dazu im Abschnitt zum Text.

73 Vgl. Bartóks »Selbstbiographie«: Bartók: *Briefe I* (1973), S. 196; außerdem Bartóks Protestbrief an die Budapest Philharmonische Gesellschaft vom 10. Dezember 1915, in dem er die »bedauerlichen Verhältnisse des Budapest Musiklebens« anspricht, durch die er gezwungen sei, sich »seit vier Jahren von jeder Art öffentlichen Auftretens als Komponist fernzuhalten«. Szabolcsi (Hrsg.): *Weg und Werk* (1957), S. 253.

74 Vgl. Leafstedt: *Inside Bluebeard's Castle* (1999), S. 5f. Übrigens weicht der Damentext der selbständigen Veröffentlichung von 1912 von der Erstveröffentlichung in der Zeitschrift *Színhátek* ab; Balázs hatte sein Stück zwischenzeitlich überarbeitet. Bartóks letztlich vertontes Libretto ist weder mit der ersten noch der zweiten Dramenversion deckungsgleich.

75 Deutlich wird das in einem Brief an Géza Zágón vom 22. August 1913: Bartók erklärt dort seinen öffentlichen Rückzug als Komponist. Er habe sich nunmehr damit abgefunden, »von nun an nur für meinen Schreibtisch zu schreiben.« Dann fährt er fort: »Mein öffentliches Wirken beschränke ich auf ein Gebiet [originale Hervorhebung]: für meine Forschungen auf dem Gebiet der Musikfolklore wird mich kein Schritt reuen!« Bartók: *Briefe I* (1973), S. 146. Original ungarisch.

ausbruch fügte der inneren Krisenstimmung dann allerdings noch eine äußere hinzu, die letztlich auch Bartóks Forschungsarbeit massiv beeinträchtigen sollte.⁷⁶ Währenddessen scheint die Verbitterung über die Erfolglosigkeit seiner Oper immer präsent gewesen zu sein:

Jetzt weiß ich, dass ich sie [die Oper] niemals im Leben hören werde. – Du hast mich gebeten, sie dir vorzuspielen – – – ich fürchte, ich würde es nicht ertragen, sie zu Ende zu spielen. Aber deshalb werde ich es trotzdem einmal versuchen, wenigstens können wir sie dann gemeinsam betrauern.⁷⁷

In dieser Atmosphäre entstanden auch die nächsten originalen Vokalwerke Bartóks, die Lieder-sammlungen Opus 15 und 16. Schon 1914 allerdings visierte Bartók ein neues großformatiges Projekt an und begann mit der Komposition des Tanzspiels *Der holzgeschnitzte Prinz* – erneut zu einem Textbuch Béla Balázs'. Erst dessen Uraufführungserfolg von 1917 sollte letztlich auch seinem *Blaubart*-Einakter den Weg auf die Opernbühne ebnen. Bis dahin sammelte Bartók aber einen Argwohn gegenüber der Budapester Oper an, der durch die Uraufführung seiner ersten beiden Bühnenwerke eher noch intensiviert als abgeschwächt wurde – vermutlich, weil sich Bartók erst jetzt erstmals intensiv mit der Funktionsweise des Opernbetriebs auseinandersetzen musste:

Ich hatte so unermesslich viel Plage und Ärger mit der Oper, daß man sich kaum einen Begriff davon machen kann. Was ist das Kgl. Ung. Opernhaus?: Der Augias-stall, ein Misthaufen der verschiedenartigsten Schweinereien, eine Stätte des Wirr-warrs und höchster Kopflosigkeit [...].⁷⁸

Ein knappes Jahr später, als die Erstaufführung von *Herzog Blaubarts Burg* endlich anstand, fühlte sich Bartók durch Verzögerungen auf eine schwere Geduldsprobe gestellt.⁷⁹ Sein Verhältnis zur Budapester Bühne blieb problematisch, selbst dann, wenn man sich bemühte, seine Werke zur Aufführung zu bringen. Im Falle des *Wunderbaren Mandarin* kam es noch nicht einmal dazu:

76 Brief an Ioan Buşîția vom 20. Mai 1915, ebd., S. 168: »Der Grund der Verzögerung [einer brieflichen Antwort] ist eine durch den Krieg verursachte Deprimiertheit, die bei mir mit einer gewissen Gleichgültigkeit abwechselt. Das ›ceterum censeo‹ all meines Raisonierens ist indessen: mir ist alles gleich, wenn wir nur mit Rumänien in Freundschaft bleiben; eine Verheerung meines lieben Siebenbürgens würde mich furchtbar schmerzen, außerdem würde sie auch die Chancen für eine Beendigung beziehungsweise Fortsetzung meiner großen Arbeit beträchtlich verringern.«

77 Bartók: *Családi levelei* (1981), S. 235 f. Übersetzung aus dem Ungarischen. Der Brief wurde wahrscheinlich 1915 geschrieben.

78 Bartók an Ioan Buşîția, 6. Mai 1917, Bartók: *Briefe I* (1973), S. 172 f. Original ungarisch.

79 Vgl. Bartóks Brief an Ioan Buşîția, 18. Januar 1918, ebd., S. 179.

Nach dem Uraufführungsskandal in Köln 1926⁸⁰ wurde die Pantomime in Ungarn zu Lebzeiten Bartóks überhaupt nicht mehr aufgeführt. Auch *Herzog Blaubarts Burg* setzte nach seiner Uraufführung am 24. Mai 1918 nicht zum Siegeszug an: Nur acht Aufführungen kamen zustande, bevor die Oper dann für weitere achtzehn Jahre von der Budapester Bühne verschwand.⁸¹ Dabei spielte erneut auch die Reizfigur Balázs eine Rolle. Dieser war durch seine linksgerichtete politische Gesinnung in der Horthy-Ära der Zwischenkriegszeit zur persona non grata geworden, was natürlich auch für Bartóks Komposition zum Problem wurde.⁸² Um eine Aufführung zu erleichtern, nahm Balázs 1930 schriftlich aus seinem Wiener Exil von jeglichen finanziellen Ansprüchen Abstand, die ihm aus einer Aufführung der *Blaubart*-Oper entstanden wären, und verzichtete sogar auf seine Namensnennung als Textdichter.⁸³

Wenn Bartók nach den Tiefschlägen des Jahres 1912 seiner künstlerischen Zukunft sechs Jahre später wieder zuversichtlicher entgegenblicken durfte, so lag das kaum am Bühnenschicksal von *Herzog Blaubarts Burg*, zumal der Komponist selbst mit der Qualität der Uraufführung keineswegs zufrieden war.⁸⁴ Der eigentliche Erfolg des Jahres 1918 bestand im Exklusivvertrag mit dem Musikverlag Universal Edition. Die Veröffentlichung und internationale Verbreitung seiner Werke war nach Jahren künstlerischer Isolation endlich sichergestellt. Für Bartók und seinen Umkreis lag darin noch vor den Uraufführungen des *Holzgeschnitzten Prinzen* und der *Blaubart*-Oper der wirkliche Durchbruch dieser Jahre,⁸⁵ zumal der Wiener Verlag insbesondere die Tür

80 Noch während der Aufführung verließen einige Hörer geräuschvoll den Saal. Das Werk wurde zu Ende gespielt, aber von einer aufgetragenen Menge mit Zischen und Pfeifen quittiert. Es kam auch zu Handgreiflichkeiten. Vorrangig wegen der Handlung der Pantomime wurden weitere Aufführungen in Köln durch den damaligen Oberbürgermeister Konrad Adenauer verboten. Vgl. Szabolcsi, Bence: Bartók's Miraculous Mandarin, in: *Bartók Studies*, hrsg. v. Todd Crow, Detroit 1976, S. 23 und Demény, János: Bartók Béla művészi kibontakozásának éve. Bartók Béla megjelenése az európai zeneéletben (1914–1926) [Die Jahre der künstlerischen Entfaltung Béla Bartóks. Béla Bartóks Erscheinen im europäischen Musikleben (1914–1926)], in: *Bartók Béla megjelenése az európai zeneéletben – Liszt Ferenc hagyatéka* (= *Zenetudományi Tanulmányok* 7), hrsg. v. Bence Szabolcsi und Dénes Bartha, Budapest 1959, S. 413–415. Eine zeitgenössische, abgeklärte Rezension ist zu lesen bei: Unger, Hermann: Köln. Uraufführung des ›Wunderbaren Mandarin‹ von Béla Bartók, in: *Musikblätter des Anbruch* 8,10 (Dezember 1926), S. 445 f.

81 Vgl. Ashman: *Around the Bluebeard Myth* (1991), S. 12.

82 Da Balázs nicht mehr als Autor genannt werden durfte, wurden zwischen Bartók und Universal Edition verschiedene Lösungswege diskutiert, darunter sogar die Verwendung eines Alias für Balázs. Bartók tendierte laut eigener Angabe zur Weglassung sowohl des eigenen als auch des Autornamens, wovon er aber durch Balázs persönlich abgebracht wurde. Vgl. Gombocz, Adrienne/Vikárius, László: Briefwechsel zwischen Bartók und der Universal Edition: Ein Querschnitt, URL: http://www.gko.uni-leipzig.de/fileadmin/user_upload/musikwissenschaft/institut/arbeitsgemeinschaft/musikerbriefe/5_Vikarius.pdf, Budapest 2003 (zuletzt überprüft am 20. Dezember 2016).

83 Vgl. Bartók: *Briefe II* (1973), S. 78 f. Dennoch war *Herzog Blaubarts Burg* erst 1936 wieder im Budapester Opernhaus zu sehen. Die Person Béla Balázs kann für die verantwortlichen Stellen also nicht der einzige Stein des Anstoßes gewesen sein.

84 Vgl. Bartók: *Családi levelei* (1981), S. 383: Bartóks Frau Márta schreibt an dessen Mutter, die Aufführungen seien schlecht gewesen, worüber der Komponist selbst jedoch nur gelacht habe.

85 »B. ragyog« (»B.[éla] strahlt«), schreibt Ehefrau Márta an ihre Schwiegermutter und berichtet, dass Zoltán und Emma Kodály vom bislang größten Erfolg Bartóks sprechen. Vgl. ebd., S. 276. Die Einschätzung als »größter Erfolg« wiederholt Bartók selbst in einem Brief vom 6. Juni 1918 an Ioan Bușiția, vgl. Bartók: *Briefe I* (1973), S. 181.

zum wichtigen österreichisch-deutschen Musikmarkt weit aufstieß. Bis zur Veröffentlichung von *Herzog Blaubarts Burg* als Klavierauszug und Partitur vergingen dennoch weitere drei beziehungsweise sieben Jahre, wobei zwischen Verlag und Komponist auch Uneinigkeiten über die adäquate Übersetzung des ungarischen Librettos aufkamen.⁸⁶ In all diesen Widrigkeiten, Verzögerungen und den verhaltenen Reaktionen auf seine Bühnenwerke wird häufig der wesentliche Grund dafür gesehen, dass Bartók keine weiteren mehr schrieb. Die Probleme mit den Übersetzungen im Besonderen werden oft als Grund für die überschaubare Anzahl originaler Vokalwerke gesehen.⁸⁷ Es wird im weiteren Verlauf der Arbeit zu sehen sein, dass neben diesen äußeren Gründen auch andere Faktoren eine Rolle gespielt haben dürften.

Die Widmung von *Herzog Blaubarts Burg* an Bartóks Ehefrau Márta ist ein Detail, das eigentlich nur eine Randnotiz sein könnte, wenn da nicht das Sujet der Oper wäre: Es geht im Wesentlichen um die Problematik der Liebe zwischen Mann und Frau, wozu die Oper einen Standpunkt einnimmt, der für gewöhnlich als pessimistisch, sogar fatalistisch interpretiert wird. Vor diesem Hintergrund und angesichts der bekannten Tatsache, dass sich Bartók 1923 von Márta scheiden ließ, um noch im gleichen Jahr aufs Neue zu heiraten, ist in der Widmung (»Mártának« – dt.: »Für Márta«) schon ein halb versteckter Fingerzeig auf den bereits zerrütteten Zustand der Ehe gesehen worden.⁸⁸ Auch wenn eine solche Folgerung zunächst plausibel erscheint, sollte doch mit Vorsicht geurteilt werden. Immerhin waren Márta Ziegler 1908 auch die jeweils ersten Stücke aus den *Burlesques* und den *Esquisses* zugeeignet worden, ohne dass dahinter versteckte Kommentare vermutet werden müssten. Gerade im Falle eines so gewichtigen Werks wie *Herzog Blaubarts Burg* wird eine Widmung in erster Linie als Ausdruck aufrichtiger Dankbarkeit verstanden werden dürfen. Dafür gab es vonseiten Bartóks durchaus gute Gründe: Márta hatte die Entstehung der Oper nicht nur begleitet, sondern als unermüdliche Kopistin in Diensten des Ehemannes auch maßgeblich unterstützt.⁸⁹ Die Last der Enttäuschung und Frustration trug daher auch sie, bevor die *Blaubart*-Hängepartie mit Uraufführung und Veröffentlichung einen halbwegs geglückten Abschluss finden konnte, woran sie zweifellos ihren Anteil hatte. In dieser Situation eine Widmung zu verfassen, die nicht als Zeugnis der Dankbarkeit, sondern als persönlicher Seitenhieb oder verschleierte Hinweis auf Eheprobleme gedacht war, müsste doch sehr zynisch erscheinen und wäre außerdem ein ungewöhnliches Handeln für den in Privatdingen überaus reservierten Bartók. Welchen Zustand das Miteinander der Eheleute in dieser Zeit auch immer erreicht haben mag, sollte die Zueignung doch in erster Linie als das gesehen werden, was Widmungen ursprünglich auch immer dargestellt haben: ein Zeichen der Wertschätzung.

86 Querelen um die Übersetzungen der Texte waren ein ständiger Begleiter von Bartóks Vokalwerken. Die Problematik ist auch posthum noch lange Zeit aktuell geblieben, indem Taschenausgaben der *Blaubart*-Partitur den ungarischen Originaltext unterdrückten. Vgl. Breuer, János: On Three Posthumous Editions of Works by Bartók, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 13 (1971), S. 358–360. Erst die aktuelle Ausgabe, verlegt und vertrieben von Bartók Records bzw. Universal Edition, hat diesen Makel behoben.

87 Vgl. Banks: Images of the Self (1991), S. 12 und Grant: Bluebeard's Door (1991), S. 34 bzw. Lampert, Vera: Works for Solo Voice with Piano, in: *The Bartók Companion*, hrsg. v. Malcolm Gillies, London 1993, S. 411.

88 Vgl. Hunkemöller: »Klänge der Nacht« (2003), S. 67 f.

89 Vgl. Leafstedt: *Inside Bluebeard's Castle* (1999), S. 127–133.

2.1.2 Der Text

Béla Balázs als Librettisten der *Blaubart*-Oper zu bezeichnen, ist im Grunde nicht ganz präzise. Bartóks Vertonung schöpfte direkt aus dem Theaterstück, ohne dass Balázs es je eigens als Libretto für das Musiktheater eingerichtet hätte. Das »Libretto« für Bartóks Oper war eigentlich ein vollgültiges Schauspiel. An einigen Äußerungen Balázs' ist zu sehen, dass der Kampf gegen das Vergessen dieses Umstands schon zu Lebzeiten in vollem Gange war.⁹⁰ Balázs ist eine Figur, an der wichtige Facetten des ungarischen Geisteslebens der Zeit deutlich werden, aber er ist auch eine hochinteressante Persönlichkeit aus eigenem Recht. Dennoch zieht sich die oft erfolglose Bemühung um Akzeptanz und Anerkennung in der Welt der Intellektuellen wie ein roter Faden durch seine Biographie. Bis hinein in posthume Rezeption und Forschung haben sich Spuren einer gewissen Abwertung erhalten. Nicht nur deshalb sollen dem »Librettisten« der *Blaubart*-Oper hier einige Worte gelten.

Béla Balázs wurde als Herbert Bauer 1884 in Szeged geboren. Das Pseudonym Béla Balázs legte er sich schon in Jugendjahren zu, als er frühe Gedichte in einer Lokalzeitung veröffentlichte. 1902 schrieb er sich als Student der Budapester Universität ein und beschäftigte sich vorwiegend mit deutscher und ungarischer Literatur. Dort knüpfte er bald Freundschaften mit zukünftigen intellektuellen Größen wie György Lukács und Zoltán Kodály, dessen Zimmergenosse er im Eötvös-Collegium war. Über Kodály kam auch die Bekanntschaft mit Bartók zustande. Beide begleitete Balázs in diesen Jahren auf ersten Forschungsreisen zur Sammlung von Volksliedmelodien. Ab 1907 trat Balázs mehr und mehr ins literarische Leben der Hauptstadt ein, schrieb für die progressive Literaturzeitschrift *Nyugat* (»Westen«), das zentrale Organ einer modern gesinnten, jungen Künstlerelite, und war auch in der Anthologie *A Holnap* (»Das Morgen«) vertreten, die in den Jahren 1908 und 1909 in zwei Bänden eine Bestandsaufnahme moderner ungarischer Literatur anstrebte. 1909 war mit *Doktor Szélpál Margit* (»Doktor Margit Szélpál«) erstmals ein Balázs-Drama auf der Bühne zu sehen, ein Jahr später erschien sein erster Gedichtband. Anders als Bartók, der ausgemustert worden war, meldete sich Balázs im Ersten Weltkrieg zum Frontdienst und verarbeitete seine Kriegserlebnisse im tagebuchartigen *Lélek a háborúban* (*Seele im Krieg*). Da er während der wenigen Monate der Räterepublik politisch aktiv mitgearbeitet hatte – als Mitglied des »Schriftstellerdirektoriums« – musste er 1919 nach deren Beseitigung ins Exil nach Wien gehen und lebte danach mehrere Jahre auch in Berlin, Moskau und Alma-Ata (heute Almaty). Balázs entwickelte sich in der Fremde zum anerkannten Filmtheoretiker und -schaffenden. Sein Hauptwerk in diesem Fach, *Der sichtbare Mensch*, gilt bis heute trotz mancher überholter Aspekte als Standardwerk der Filmwissenschaft. 1945 kehrte Balázs nach Ungarn zurück und setzte dort seine Arbeiten zu Film und Filmforschung fort. 1949 starb er in Budapest.⁹¹

90 So wies Balázs um 1915 in einem Autorenkommentar für eine geplante Aufführung seines Dramas explizit darauf hin, kein Libretto sondern ein Theaterstück, bzw. ein »Gedicht« geschrieben zu haben. Vgl. ebd., S. 7. Der Kommentar ist ursprünglich auf Deutsch verfasst worden und findet sich in dieser Form hier: Balázs, Béla: Randbemerkungen zum Text, in: *Blätter der Staatsoper Berlin-Schöneberg* 9,14 (1928), S. 7f.

Zeit seines Lebens und danach hat Balázs für seine künstlerischen Werke weniger Anerkennung erhalten als für seine theoretischen Schriften. Wenn seine Arbeiten als Dramatiker nicht vollends in Vergessenheit geraten sind, so liegt dies vor allem daran, dass mit Bartók und Kodály zwei der wichtigsten ungarischen Komponisten des 20. Jahrhunderts einige dieser Werke vertont haben.⁹² Trotzdem sollte man vorsichtig sein mit der Einschätzung, Bartóks Einakter sei weniger wegen als vielmehr trotz Balázs' Text ein Meisterwerk geworden. Sein Schauspiel zeigt sich schon auf den ersten Blick als äußerst konzentriertes Drama: Mit Herzog Blaubart und Judith sind nur zwei Sprechrollen besetzt, wenn vom einleitenden Prolog des Barden (»regös«) einmal abgesehen wird. Die restlichen Partien sind stumme Rollen: die drei früheren Frauen und – in Balázs' Drama tatsächlich als eigene Rolle geführt – die Burg. Die Vorrede des Barden ist ein wesentlicher Bestandteil für das Konzept des Schauspiels, indem sie paradoxerweise zwei gegensätzliche Funktionen übernimmt: den aufklärenden Hinweis auf den symbolischen Gehalt der Handlung und gleichzeitig auch seine Verschleierung, indem die Andeutungen mysteriös und unkonkret bleiben. Fragen wie »Auf mit unserem Augenvorhang: Wo ist die Bühne: im Innern oder außen, Meine Damen und Herren?« weisen auf die Hintergründigkeit des Bühnengeschehens hin, das mit Sätzen wie »Musik erklingt, die Flamme brennt, das Spiel möge beginnen« auch klar als solches entlarvt werden soll. Deutlicher werden die Andeutungen allerdings nicht. Stattdessen arbeitet der Prolog auch dem Märchenhaften, Mysteriösen zu, wenn er mit typischen ungarischen Märchenfloskeln spielt: »Hol volt, hol nem« (wörtlich: »Wo war es, wo nicht«) ist analog zum deutschen »Es war einmal« der klassische ungarische Märchenbeginn, nur nimmt der Barde die Frage beim Wort und beantwortet sie kryptisch: »im Innern oder außen? Ein altes Märchen, ach, was bedeutet's, meine Damen und Herren?« Mit seiner letzten Aufforderung »So hört denn zu« macht der Barde im Stile des Märchenerzählers den beiden Protagonisten Platz.⁹³ Judith tritt mit Blaubart in die noch dunkle Burg ein, und es entspinnt sich ein Dialog, der die fehlende gegenseitige Vertrautheit der beiden verdeutlicht. Judith wirkt verunsichert vom Dunkel der ihr fremden Burg, und Blaubart lässt ihr die Möglichkeit, ihm in letzter Minute doch noch den Rücken zu kehren. Die Eingangstüre schließt sich erst nach einem Treueschwur Judiths. Diese bedauert nun die traurige Düsternis der Burg und entdeckt bald sieben verschlossene Türen. Begierig, Licht in die Gemäuer zu bringen, fordert und erhält sie den Schlüssel zur ersten Tür. Dahinter verbirgt sich Blaubarts Folterkammer, von deren Anblick Judith zwar entsetzt aber nicht abgeschreckt ist. Noch mehr Licht soll hereinströmen, und

91 Vgl. Vörös, László: Art. »Balázs Béla«, in: *Új Magyar Irodalmi Lexikon*, Bd. 1, hrsg. v. László Péter, Budapest 1994, S. 101 f. und Leafstedt: *Inside Bluebeard's Castle* (1999), S. 15–17. Eine sehr tiefgehende, umfassende Darstellung zu Balázs' Biographie und Gedankenwelt hat Loewy vorgelegt: Loewy, Hanno: *Béla Balázs – Märchen, Ritual und Film*, Berlin 2003.

92 Das Libretto des *Holzgeschnitzten Prinzen* stammt ebenso von Balázs wie jenes zum Singspiel *Czinka Panna*, das Kodály kurz nach dem Zweiten Weltkrieg auf die Bühne brachte.

93 Die Zitate halten sich möglichst genau an den ungarischen Text und stimmen nicht mit der gängigen deutschen Übertragung überein. Diese gibt einige Nuancen, auf die hier eingegangen wird, nicht ausreichend wieder. Die zitierten Passagen lauten im ungarischen Original: »Szemünk pillás függönye fent: Hol a színpad: kint-e vagy bent, urak, asszonyások?« – »Zene szól, a láng ég, kezdődjön a játék.« – »Hol volt, hol nem: kint-e vagy bent? Régi rege, haj mit jelent, Urak, asszonyások?« – »Tik is hallgassátok.«

so erhält sie auch den zweiten Schlüssel, zur Waffenkammer. Dieser Anblick ist nicht minder unangenehm, aber Judiths Elan erringt auch den dritten Schlüssel, der die Schatzkammer freigibt. Wie in den vorigen Kammern – unter Schmuck und Geschmeide diesmal nur ein wenig unerwartet – entdeckt Judith beunruhigende Blutspuren. Jetzt ist es Blaubart, der auf das Öffnen der vierten Türe drängt: Zum Vorschein kommt ein Geheimer Garten. Anfangs ruft er Judiths Entzücken hervor, doch auch hier findet sie an den Rosen und Lilien Blutflecken. Schon treibt Blaubart sie an, auch die fünfte Türe aufzusperren: Sie öffnet den Blick auf sein mächtiges Reich, das von Blaubart stolz beschrieben wird. Doch erneut entdeckt Judith Blut, diesmal in Gestalt eines blutigen Wolkenschattens. Mit strengen Worten (»Életemet, halálomat, Kékszakállú!« – »[Koste es] Mein Leben, meinen Tod, Blaubart!«) fordert sie nun den sechsten Schlüssel. Er öffnet die Tür zu einem See aus Tränen. Blaubart bekräftigt, die letzte Türe nicht öffnen zu wollen, verlangt nach Judiths Kuss, und für den Moment dieser Umarmung scheint auch ohne das Aufschließen der siebten Tür Harmonie zwischen den beiden hergestellt zu sein. Nun aber fragt Judith nach den früheren Frauen Blaubarts, erinnert sich der Blutflecken und der Tränen und ist sich nun sicher, hinter der letzten Türe die ermordeten Geliebten des Herzogs zu entdecken. Dieser bejaht, Judith werde in der Kammer die früheren Frauen erblicken, und übergibt ihr den siebten Schlüssel. Zu ihrer Überraschung aber treten ihr die drei vormaligen Geliebten Blaubarts lebendig entgegen. Er besingt und rühmt eine nach der anderen, bis die hilflos protestierende Judith an der Reihe ist. Auch sie wird verehrt und geschmückt (»Te voltál a legszebb asszony, a legszebb asszony!« – »Du warst die schönste Frau, die schönste Frau!«) und muss gemeinsam mit den früheren Geliebten hinter der sich schließenden siebten Türe verschwinden. Die übrigen Türen, durch die Licht ins Innere der Burg gefallen war, haben sich bereits eine nach der anderen geschlossen, und Blaubart bleibt am Ende des Dramas allein im Dunkel seiner Burg zurück.

Auch wenn Judiths Schicksal ein unglückliches ist, Balázs' Blaubart ist offensichtlich nicht mehr der berüchtigte Frauenmörder des Gräuelmärchens. Allerdings macht sich Balázs die Bekanntheit der Blaubart-Sage und ihr weit verzweigtes Wurzelgeflecht zunutze, um die Grenzen zwischen vordergründiger Märchenebene und hintergründiger Aussage gezielt zu verwischen. Angefangen beim wahrscheinlichen Ursprung der Sage, der historischen Person des Gilles de Rais, einem adligen Massenmörder des Mittelalters, erstreckt sich die Blaubart-Rezeption über das Schauermärchen in Charles Perraults *Histoires ou contes du temps passé* bis hin zu literarischen und musiktheatralischen Aufarbeitungen des Stoffes in Balázs' und Bartóks unmittelbarer zeitlicher Umgebung. Weiterhin lassen sich für zentrale Motive der Blaubart-Erzählungen wie jene des notorischen Brautmörders oder der verschlossenen Türe, die nicht geöffnet werden darf, obwohl der Schlüssel dazu bereits zur Verfügung steht, Vorläufer bis ins biblische und antike Erzählgut hinein finden.⁹⁴ Aber diese literarische und historische Quellenlage ist für das Schauspiel Balázs' und die Oper Bartóks nur insofern von Bedeutung, als dass die Grundzüge der Blaubart-Geschichte beim Publikum als bekannt vorausgesetzt werden dürfen. Das Setting ist von vornherein stimmungsmäßig aufgeladen. Die Entwicklung eines Konflikts ist also im

94 Vgl. Ashman: *Around the Bluebeard Myth* (1991), S. 174 f.

Grunde bereits durch die Titelgebung angelegt und muss durch die Dramenexposition nicht erst ausgeführt und plausibel gemacht werden. Der eigenwillige psychologisierende Kern des Werks kann umso deutlicher wahrgenommen werden. Denn Blaubart ist hier eben kein zwanghafter Mörder, sondern *der Mann, der Mensch* oder auch *der Künstler*; eine allgemeingültige Figur, kein märchengerechtes Monster. Allerdings wirken dem auch Momente der Verschleierung entgegen, wie bereits im Prolog des Barden. Hin und wieder macht sich Balázs die Geläufigkeit der Blaubart-Sage zunutze und spielt durch das Streuen falscher Hinweise mit ihrer Suggestionskraft. So weckt Blaubart durch eine Frage an Judith bald nach dem Schließen der äußeren Türe den Verdacht des Publikums: »Hírt hallottál?« (»Hörtest du Gerüchte?«). Kurz vor dem Öffnen der ersten Türe hakt er nochmals nach: »Emlékezz rá, milyen hír jár« (»Denke daran, welches Gerücht umgeht«). Beide Male geht Judith nicht auf die Andeutungen ein. Am Schluss aber, als sie die Herausgabe des siebten Schlüssels verlangt, ist sie es, die den blutigen Kern der gängigen Blaubart-Sage zurück ins Spiel bringt: »Ott van mind a régi asszony legyilkolva, vérbefagyva. Jaj, igaz hír; suttogó hír« (»Dort sind all die früheren Frauen, hingemordet, blutbefleckt. Ach, wahre Kunde, flüsternde Kunde«).

Mit dem Aufbau einer durchbrochenen Märchenebene, hinter deren Bildhaftigkeit sich die eigentliche Aussageebene verbirgt, platzierte Balázs sein *Blaubart*-Drama gezielt in der Strömung des Symbolismus. Für dessen dramatische Ausformung stellte der Belgier Maurice Maeterlinck zu jener Zeit europaweit das Aushängeschild dar. Von Maeterlinck stammte auch die Textvorlage für Dukas' *Ariane et Barbe-bleue*, was einen Vergleich zwischen beiden Opern natürlich reizvoll erscheinen lässt.⁹⁵ Tatsächlich aber ist Maeterlincks Blaubart-Text – obwohl durch die thematische Überschneidung zunächst naheliegend – für Balázs' Drama nicht der zentrale Bezugspunkt zum französischen Symbolismus gewesen. Stattdessen kommen, wie Leafstedt aufzeigt, frühere Dramen Maeterlincks wie *L'Intruse* in dramaturgischer Anlage und Figurenzeichnung viel eher als Stilvorbilder für *Herzog Blaubarts Burg* in Frage.⁹⁶ Mit der Wahl der einkaktigen Form lag Balázs' Schauspiel allgemein im Trend des modernen symbolistischen Dramas. Dort kam die konzentrierte Form der verinnerlichten Handlung entgegen.⁹⁷ Der vielschichtige Rückgriff auf Märchenstoffe gehört dabei zu den individuellen Zügen, mit denen Balázs sich das Stilvorbild zu eigen machte.

Wie sein Schauspiel nun interpretiert werden kann, dafür gibt es einigen Spielraum. Angesichts des Prologs und seines fragenden, verschleierns andeutenden Charakters ist die Anregung zum Nachdenken über das Gesehene offenbar ohnehin ein wichtiger Teil des Gesamtkonzepts. In der Tat hat es in den bald 100 Jahren Rezeptionsgeschichte, die bislang auf *Herzog Blaubarts Burg* gekommen sind, eine ganze Reihe von Interpretationsansätzen gegeben, die sich manchmal nur in einzelnen Nuancen, manchmal aber auch fundamental voneinander unterscheiden. Balázs selbst hat um 1915 für eine geplante Aufführung seines Dramas in Wien einen prägnanten

95 Vgl. Heath, Mary Joanne Renner: *A Comparative Analysis of Dukas's Ariane et Barbe-Bleue and Bartók's Duke Bluebeard's Castle*, Dissertation: University of Rochester 1988.

96 Vgl. Leafstedt: *Inside Bluebeard's Castle* (1999), S. 35–49.

97 Vgl. Mauser: *Musikdramatische Konzeption* (1981), S. 71.

deutschsprachigen Kommentar verfasst.⁹⁸ Dort erläutert er in knapper Form die Grundgedanken seines Werks. Zwei wesentliche Punkte fallen besonders ins Auge. Zum einen wird die vierte stumme Rolle erläutert: Die Burg ist demnach als vergegenständlichte Seele Blaubarts zu verstehen. Zum anderen werden sowohl Judiths Funktion im Drama als auch ihr Ende prägnant auf den Punkt gebracht: »Sein Traum, den sie entfesselt hat, tötet sie.«⁹⁹ Balázs' Erklärungen bieten sich im Grunde als Ausgangspunkt jedes Interpretationsversuchs an. Zumindest in der Beschäftigung mit der Oper ist diese Quelle aber lange Zeit erstaunlich selten zu Rate gezogen worden. Das passt zu der eigentümlichen Randstellung, die der Autor im Wesentlichen bis zu Leafstedts Monographie von 1999 eingenommen hat. Stattdessen sind häufig eigenständige Interpretationswege gegangen worden, die der Sichtweise des Autors nicht immer treu bleiben. Andere Beiträge wiederum haben Bezüge und Parallelen aufgezeigt, die den kontextuellen Hintergrund möglicher Interpretationen beträchtlich erweitert haben, ohne dabei Balázs' Tenor widersprechen zu müssen. László Bóka wies 1960 auf Verknüpfungen mit der ungarischen Ballade vom Frauenmörder Márton Ajgó und seinem auserkorenen Opfer Anna Molnár hin.¹⁰⁰ Leafstedt brachte über eine stärkere Konzentration auf den Textdichter Balázs die Einflüsse durch Friedrich Hebbels Dramatik, mit der sich der Schriftsteller intensiv während seines Studiums befasst hatte, ins Spiel. Außerdem rückten nun erstmals auch die Figur der Judith und ihr kontextueller Hintergrund mitsamt der Bedeutsamkeit ihres Namens verstärkt in den Fokus.¹⁰¹ Elliott Antokoletz stellte der *Blaubart*-Oper in einer Detailanalyse nicht nur Debussys *Pelléas et Mélisande* gegenüber, sondern zog auch Methoden und Perspektiven aus dem Bereich von Psychologie und Psychoanalyse heran, zog Parallelen zum Innenleben Bartóks und forschte nach Bezügen zur Gedankenwelt Friedrich Nietzsches und anderer einflussreicher Geistesgrößen der Zeit.

98 Vgl. Balázs: Randbemerkungen (1928), S. 7 f., weiter oben bereits mit vollständigen Angaben zitiert. Leafstedt bringt die Erläuterung im kompletten Wortlaut, allerdings nicht im Original, sondern in der englischen Übertragung einer ungarischen Übersetzung. Vgl. Leafstedt: *Inside Bluebeard's Castle* (1999), S. 201–203 bzw. 224. Das deutsche Originalmanuskript wird im Archiv der Ungarischen Akademie der Wissenschaften aufbewahrt (Ms. 5012/2). Anlass dieser Ausführungen Balázs' war das Vorhaben Josef Kalmer's, *Herzog Blaubarts Burg* (das Schauspiel, versteht sich, nicht Bartóks Oper) in Wien auf Deutsch aufzuführen. Die Übersetzung des Stückes besorgte Kalmer offenbar selbst. Vgl. István Szabós Anmerkung in: Balázs, Béla: *Válogatott cikkek és tanulmányok* [Ausgewählte Aufsätze und Studien], hrsg. v. Magda K. Nagy, Budapest 1968, S. 334.

99 Balázs: Randbemerkungen (1928), S. 8.

100 Vgl. Bóka, László: Utószó [Nachwort], in: Béla Balázs: *A kékszakállú herceg vára*, o. Hrsg., [Budapest] 1960, S. 61 f. Weiter ausgeführt wird dieser Aspekt hier: Vikárius, László: The Sources of Béla Bartók's Opera Duke Bluebeard's Castle (1911): The Fascinations of Balladry, in: *Glasbeno gledališče – večeraj, danes, jutri. 100-letnica rojstva skladatelja Danila Švare. Musical Theatre – Yesterday, Today, Tomorrow. The 100th Anniversary of the Birth of Composer Danilo Švara*, hrsg. v. Primož Kuret, Ljubljana 2003, S. 109–123; vgl. außerdem Vikárius: Erläuterungen (2006), S. 9–14.

101 Vgl. Leafstedt: *Inside Bluebeard's Castle* (1999), S. 44–49 und 189–199, außerdem ders.: Judith in Bluebeard's Castle: The Significance of a Name, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 36,3–4 (1995), S. 429–447. Balázs ist übrigens nicht der erste, der den Namen Judith in Verbindung mit der Blaubart-Erzählung bringt. Schon in Herbert Eulenberg's Drama *Ritter Blaubart* (1906) trägt die weibliche Hauptfigur diesen Namen. Das Schauspiel wurde 1915–1917 von Emil Nikolaus von Reznicek als Oper vertont und 1920 uraufgeführt.

Judit Frigyesis ästhetisch-literarisch ausgerichtetes Zeitportrait dagegen platziert *Herzog Blaubarts Burg* an zentraler Stelle, um einen alternativen Forschungsansatz in die Tat umzusetzen: Anstatt sich auf das Aufzeigen einzelner Verknüpfungslinien zu konzentrieren, soll ausgehend von einer möglichst vertieften Kenntnis der zeitgenössischen Gedankenwelt ein intimes Verständnis des Werks von innen heraus ermöglicht werden. Demnach soll *Herzog Blaubarts Burg* – in sehr enger Anlehnung an die Selbststilisierung György Lukács' – ohne Gender-Bezug als abstraktes Drama über ein absolut gesetztes Selbst (Blaubart) verstanden werden. Die Erkundung des eigenen Ich kann es erst über den Einfluss eines liebenden Anderen (Judith) erreichen, um sich dann in die neu angereicherte, selbstgenügsame Einsamkeit zurückzuziehen. Der Gegensatz der Geschlechter wird in diesem Ansatz weitgehend eliminiert.¹⁰² Diese Perspektive lässt sich durchaus mit Balázs' eigener Erläuterung in Einklang bringen. Dort ist zwar nicht von der Seele *des Menschen* in Frigyesis Sinn die Rede, allerdings auch nicht ausdrücklich von jener *des Mannes*: »Blaubarts Burg ist kein realer steinerner Bau. Sie ist seine Seele.«¹⁰³ In seinem Kommentar formuliert Balázs nirgends eine beabsichtigte Stellvertreterrolle Blaubarts und Judiths für Mann und Frau schlechthin. Blaubart scheint ganz einfach Blaubart zu sein, ohne besondere Betonung auf eine männliche Identität. Auch wenn Balázs Judith in seiner Erläuterung häufig einfach »die Frau« nennt, kann der Geschlechterbezug durchaus in Frage gestellt werden, ohne den Ausführungen des Autors direkt widersprechen zu müssen. Die Wahl der männlichen Blaubart-Figur kann dann einfach aus historischen Gründen und wegen der größeren emotionalen Nähe zum Autor erklärt werden. Die gezielte Gegenüberstellung von Mann und Frau ist allerdings sowohl im Libretto als auch in Balázs' Kommentar latent ständig gegenwärtig. Und vielleicht musste in diesen Jahren, als »Gender« nicht wie heute als komplexer, sozialgeschichtlicher Forschungsgegenstand begriffen wurde, eine Gleichsetzung von Blaubart/Mann und Judith/Frau auch gar nicht explizit formuliert werden, um dennoch als solche verstanden zu werden.

György Kroós Interpretation stellt die Mann-Frau-Problematik unumwunden in den Mittelpunkt. Allerdings ist seine Ansicht eher zugespitzt als exemplarisch. Kroós sieht in Blaubart den edlen, integren Mann, dem in Judith die gewöhnliche, oberflächliche Frau gegenübertritt. Mit blinder Leidenschaft und Neugier zerstört sie die Möglichkeit der erfüllten gemeinsamen Liebe, so dass sie am Ende der Liebe des Mannes nicht mehr wert ist. Ein Vergleich mit der biblischen Eva bringt die Assoziation der Ur-Sünde ins Spiel.¹⁰⁴ Zwar ist es gängig, die *Blaubart-Oper* als Thematisierung des Gegensatzes zwischen Mann und Frau zu sehen, die Ansicht Kroós ist aber vergleichsweise radikal und hat verschiedentlich zu Widerspruch herausgefordert. Ein Blick auf Balázs' Erläuterungen zeigt auch das Problem dieser Interpretation: Judith mag für das Scheitern des gemeinsamen Traums mitverantwortlich sein; aber sie ist es auch, die seine Realisierung überhaupt erst in greifbare Nähe bringen konnte. Der zwischenzeitlich hoffnungsvolle Zustand der beiden ist kein einseitiges Geschenk Blaubarts, das von Judith allein ruiniert wird.

102 Vgl. Frigyesi: *Turn-of-the-Century Budapest* (1998), besonders S. 221–223 und 229, daneben auch dies.: *Meaning in Context* (2000), S. 5–31.

103 Balázs: *Randbemerkungen* (1928), S. 7.

104 Vgl. Kroós: *Duke Bluebeard's Castle* (1961), S. 302–304.

Einen sehr originellen Weg der Interpretation geht Karl Wörner: Das Verschwinden Judiths hinter der siebten Tür und das einsame Zurückbleiben Blaubarts im Dunkel seiner Burg sei nicht als finale Katastrophe, sondern als Triumph Blaubarts auf Kosten Judiths zu verstehen: Blaubart steht in dieser Sichtweise für den Künstler, der alles – symbolisiert durch die vier geliebten Frauen – verliert und dennoch gewinnt, indem er das Verlorene verklärend überhöhen kann und sich darin eine nicht versiegende Quelle der Inspiration schafft.¹⁰⁵ In Wörners Vorstellung ist ein Mann-Frau-Konflikt praktisch irrelevant geworden.

Welchen Ansatz man nun akzeptiert und welchen man ablehnt, hängt nicht zuletzt von der Grundhaltung ab, von der aus man die Berechtigung von Interpretationen beurteilt. Zwei Extrempositionen sind möglich: Die eine fragt nach der Intention des Urhebers und versucht, möglichst genau dessen Denkart und Schaffensprozess nachzuvollziehen. Die andere sucht unabhängig davon nach einem Deutungsmuster, das auf das Werk angewendet werden kann und nur in sich selbst stimmig und vermittelbar sein muss. Das Werk wird vom Künstler getrennt. In diesem Fall üben nicht nur die intellektuelle und ästhetische Haltung des analysierenden Rezipienten einen maßgeblichen Einfluss aus, sondern auch spezifische Denk- und Forschungsansätze der jeweiligen Zeit. Gerade diese Interpretationsversuche geben einem Werk wie *Herzog Blaubarts Burg* eine zeitgeistig flexible Wandlungsfähigkeit, weil sie einer jeweils »modernen« Sichtweise angepasst werden können. In solchen Fällen wird gerne formuliert, ein Werk habe »nichts von seiner Aktualität verloren«. Im Grunde haben beide Ansätze ihre Berechtigung, aber nicht in jeder Situation. Unserer Fragestellung täte es keinen guten Dienst, sich allein auf die isolierte Stimmigkeit einer bestimmten Lesart zu verlassen. Zusammenhänge zwischen Bartóks Vokalwerken können auch aus den persönlichen Vorstellungen hervorgehen, die die Komposition beeinflussten oder im Hintergrund mitwirkten. Deshalb ist sein Verhältnis zum *Blaubart*-Stoff zunächst wichtiger als ein intellektuell unabhängiges Abwägen verschiedener Interpretationsansätze, und deshalb ist auch die Perspektive des befreundeten Balázs von hervorgehobenem Interesse.

Angesichts der Spontaneität, mit der sich Bartók zur Komposition angeregt fühlte, müssen es wenige, dafür grundlegende Facetten gewesen sein, die ihn ansprachen. So lässt sich in seinen Briefen aus der betreffenden Zeit ein Gefühl der Isolation als Künstler und als Mensch herauslesen, das in *Herzog Blaubarts Burg* leicht ein Echo finden konnte. In einem vielzitierten Brief an seine Mutter schrieb Bartók einige Jahre vor der Komposition, am 10. September 1905:

105 Vgl. Wörner: *Sieben Schlüssel* (1970), S. 110–130. Frigyes Interpretation zielt in eine ähnliche Richtung, fällt durch Umfang und großzügigere Kontextualisierung aber nuancenreicher aus.

Aus Loewys bereits zitierter Balázs-Biographie wird an mehreren Stellen deutlich, wie tief hinein in Balázs' Gedanken- und Erlebniswelt diese Einschätzung trifft und wie eng sie verbunden ist mit dem Blickwinkel György Lukács'. Dieser schrieb 1910 in sein Tagebuch über seine – bald tragisch endende – Beziehung zu Irma Seidler: »Ein Nichts ist die ›Seelengemeinschaft‹; und ein Nichts ist es, verliebt zu sein. [...] Die Erinnerung an eine Episode mit ihr ist mehr als ein Leben, das man mit einer anderen verbringen kann.« Zitiert nach Loewy: *Balázs* (2003), S. 92.

[...] plötzlich bemerke ich, daß ich vollkommen allein bin. Und ich prophezeie, ich weiß es voraus, daß diese seelische Einsamkeit mein Schicksal sein wird. Wohl forsche, wohl suche ich nach einem idealen Gefährten, obgleich ich weiß, daß ich es vergebens tue. Sollte ich auch irgendwann einmal jemanden finden, würde so-wieso nach kurzer Zeit die Enttäuschung kommen. [...] Und als Trost empfehle ich einem jeden: sich in die seelische Höhe der Indifferenz zu erheben und von dort aus die Zustände mit völliger Gleichgültigkeit, mit besonnener Ruhe zu betrachten.¹⁰⁶

Deutlich spricht aus diesen Zeilen die Orientierung an nietzscheanischer Philosophie. Sie ist in diesen Jahren ein dominanter Faktor in Bartóks intellektueller Entwicklung gewesen und betraf auch die Suche nach einem Lebenspartner. Hier liegt ein wesentlicher Ansatzpunkt für eine Suche nach Berührungspunkten zwischen Biographie und Werk: Über teilweise erhaltene Briefwechsel ist die Nachwelt relativ gut informiert über die letztlich glücklosen Liebeshoffnungen gegenüber Felicie Fábián und Stefi Geyer. Fábián war eine drei Jahre jüngere Kommilitonin Bartóks an der Musikakademie. Zwischen den beiden Studenten entwickelte sich zwischen 1900 und 1902 eine enge Beziehung, die sich in drei frühen Werken Bartóks niederschlug.¹⁰⁷ Ein glückliches Ende nahm die Beziehung allerdings nicht und versandete bis Ende 1902; offenbar auch deshalb, weil Fábián Bartóks neuem Freundeskreis um Kodály und dessen spätere Ehefrau Emma Gruber ablehnend gegenüber stand.¹⁰⁸ Jedenfalls ist hier zu sehen, wie Erfahrungen in Bartóks Privatleben unmissverständliche Spuren in seinen Kompositionen hinterlassen konnten. Wenige Jahre später wiederholte sich die Situation in variierten Zügen. 1906 hatte die junge Violinistin Stefi Geyer Bartóks Interesse und bald auch neue Liebeshoffnungen geweckt. Die Zuneigung zu ihr führte zu einem engen freundschaftlichen Kontakt, offenbar aber nicht zu erwidelter Liebe. Im Februar 1908 zerbrach die Beziehung der beiden endgültig unter diesem Ungleichgewicht.

Unglückliche Liebeserfahrungen sind natürlich keine Ausnahmerecheinung im Leben junger Menschen, Bartók allerdings scheint sie über die bloße Enttäuschung hinaus als schicksalhaft verstanden zu haben. Dieses Gefühl der vorherbestimmten Einsamkeit und des Unverstandenseins, das Bartók in sich heranwachsen ließ, konnte er in Balázs' Text leicht wiederfinden und sich mit ihm identifizieren. Gerade der Briefwechsel mit Stefi Geyer, soweit erhalten und einsehbar, deutet darüber hinaus an, wie sehr hierbei Emotionen und intellektuelle Selbstfindung eine besondere Mischung erzeugten, und hier rückt wieder das Gedankengut Nietzsches ins Bild: Unter dessen Einfluss hatte Bartók offenbar ein atheistisches Weltbild für sich entwickelt, in dem der Einzelne sich zu einer erhabenen, geistig überlegenen Gleichgültigkeit aufschwingen müsse, um das Elend des Lebens unter sich lassen zu können. Derlei Gedanken waren Gegenstand

106 Bartók: *Briefe 1* (1973), S. 79 f.

107 Gemeint sind ein Scherzo zu den Initialen B–B–F–F, ein Variationssatz über ein Thema Fábiáns und die sechs *Liebeslieder*. Näheres dazu im Exkurs über die frühen Lieder.

108 Vgl. Bónis: *Liebeslieder* (2000), S. 310–313 und 321 und ders.: Preface, in: Béla Bartók: *Liebeslieder for Voice and Piano* (1900): *Facsimile of the Manuscript*, hrsg. v. Péter Bartók, Homosassa 2002, S. 1.

seines Briefwechsels mit Stefi Geyer. Diese aber scheint gänzlich anderer Auffassung gewesen zu sein, wodurch sich Bartók mitunter hinreißen ließ, einzelne Passagen seiner Briefe in der Art von Belehrungen zu formulieren.¹⁰⁹ Zum einen zeigt sich hier eine intellektuelle Streitbarkeit, wie sie Bartók später fast ausschließlich auf Belange der Volksmusikforschung beschränkte; zum anderen legt die Leidenschaftlichkeit des Tons nahe, dass Bartók bei diesen Überzeugungen noch in einem Prozess der Selbstvergewisserung steckte, oder sich zumindest noch in jenem an- und aufgeregten Stadium befand, das neue philosophische Einsichten oft mit sich bringen.

Herzog Blaubarts Burg ist zwar nicht in erster Linie ein ausgewiesenes Vehikel für die Philosophie Nietzsches, allerdings lassen sich einzelne Facetten nietzscheanischer Weltansicht problemlos ausmachen. Sie mögen ein weiterer Grund dafür sein, dass das Schauspiel nur wenige Jahre, nachdem Bartók sich in einem Zustand höchster emotionaler und geistiger Anspannung die Grundlagen seines Weltbildes geformt hatte, so spontan zur Herzensangelegenheit des Komponisten werden konnte. Die enge Verquickung von Liebesunglück, *Blaubart*-Libretto und nietzscheanisch gefärbter Philosophie zeigt sich besonders konzentriert anhand des erst posthum veröffentlichten Violinkonzerts, das Stefi Geyer gewidmet sein sollte. Auf dem Manuskript zitierte Bartók das Gedicht *A vándor éneke* (»Der Wanderer singt«) von Béla Balázs. In kantenartigem Wechsel mit dem »Chor« entwirft Balázs' Wanderer in weit ausgreifenden Naturbildern eine Vision, die leicht als Echo auf *Also sprach Zarathustra* verstanden werden kann. Das ist bedeutungsvoll, weil dieses Buch höchstwahrscheinlich die Hauptquelle für Bartóks Nietzsche-Erlebnis gewesen ist.¹¹⁰ Es ist so reich an bildhafter Sprache und griffigen, bibelartigen Sätzen, dass es sich auch ohne umrahmendes philosophisches Intensivstudium gut eignet, um den suchenden Intellekt eines fähigen jungen Kopfes anzuregen.

Balázs' »Wanderer« steht auf einem Berggipfel und besingt seine glückliche Rückkehr nach seinen Irrwegen unter den Menschen. Die ersten Verse lauten:

SOLO: Es senkt sich die Erde, das Lärmen der Menschen,
es dehnt sich der Himmel, mit ihm meine Seele
und legt sich über das ganze Weltall: –
Ich stehe auf dem Gipfel!

CHOR: Der uralte Berg, vom Stolz noch gehoben,
zeigt mich dem Tale, den Wiesen im Umkreis:
»Zurück ist das Kind, das verirrt, gekommen!«¹¹¹

109 Die Stefi-Geyer-Episode ist in vielfältiger Weise Gegenstand der Forschung gewesen, nicht zuletzt, weil sie als biographische Spur in mehreren Werken Bartóks auftaucht. Für grundlegende Informationen vgl. Zie-liński, Tadeusz: *Bartók*, Zürich 1973, S. 87 f. und 94–98, außerdem Bónis, Ferenc: Erstes Violinkonzert – Erstes Streichquartett. Ein Wendepunkt in Béla Bartóks kompositorischer Laufbahn, in: *Musica* 39,3 (Mai/Juni 1985), S. 265–273. Ein langer, aufschlussreicher Brief vom 11. September 1907 ist in deutscher Übersetzung zu finden bei: Bartók: *Briefe I* (1973), S. 95–100.

110 Vgl. Dille: *Lecteur de Nietzsche* (1990), S. 89–99.

111 Die Übersetzung stammt von Lajos Nyikos und wird hier zitiert nach Vikárius: *Erläuterungen* (2006), S. 9–11.

Das Gedicht mündet schließlich in der emphatischen Beschreibung eines heraufziehenden Sturms:

Auf brausenden Rossen, auf dröhnendem Wagen
bricht der Sturm los, der Sturm los.
Es krachen die Wälder, es senkt sich die Wolke,
das Tal fällt in Schatten.

Auch Nietzsches Zarathustra schreitet anfangs von einem Berggipfel herab, um seine Reise unter den Menschen zu beginnen. Letztlich kehrt er wieder dorthin zurück, um sich – im Unterschied zu Balázs' Vision –, als die Zeit reif ist, erneut auf den Weg zu machen »wie eine Morgensonne, die aus dunklen Bergen kommt«¹¹². Der Berg steht in der bilderreichen Sprache des *Zarathustra* für einen Zustand, in dem der Erleuchtete in abgeschiedener Überlegenheit dem kleingeistigen Treiben der Welt enthoben ist.¹¹³ Auch der Sturm, als reinigender Vorgang, der den Geist Zarathustras verbreitet, ist wie der Berg eine wiederkehrende Metapher in *Also sprach Zarathustra*,¹¹⁴ und es ist letztlich – auch ohne die Aufschlüsselung des Gedichts hier allzu sehr in die Länge zu ziehen – naheliegend, in Balázs' »Wanderer« eine Reflexion von Nietzsches Übermensch-Propheten zu identifizieren, der Bartók in diesen Jahren so sehr fasziniert und beschäftigt hat – ein Umstand, der dem Komponisten selbst kaum verborgen geblieben sein dürfte und bei der Auswahl des Gedichtes womöglich eine Rolle gespielt hat.

Auch die Darstellung von Mann und Frau in den Symbolfiguren Blaubart und Judith führt auf Nietzsches Pfad: Blaubart kann durchaus als Ideal des tiefsinnigen, gefühlserhabenen Mannes verstanden werden, während Judith tendenziell eindimensional bleibt, seiner Persönlichkeit gegenüber verständnislos gegenüber steht und – auf dieser Linie konsequent

112 Aus dem Schlusskapitel »Das Zeichen«, Nietzsche, Friedrich: *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für alle und keinen*, München 1999 (Erstausgabe Leipzig 1891), S. 266.

113 Auch Richard Strauss hat aus diesem Metaphernschatz wichtige Anregungen bezogen. In seiner *Alpensinfonie* hat das nietzscheanische Bild des Berges seine musikalische Apotheose erhalten. Dieser Umstand ist in der letztlich komponierten Fassung freilich nicht mehr zu erkennen. Die komplexe Entstehungsgeschichte der *Alpensinfonie* kreiste lange Zeit um den Schweizer Maler Karl Stauffer, den zeitweise geplanten Titel »Antichrist« und philosophische Motive Nietzsches. Die Vertonung der Bergbesteigung war in einem fortgeschrittenen Stadium nur als Teil eines umfassenderen Werkes gedacht und hätte in dieser Form die Verbindung mit Nietzsches Ideengut ohne Weiteres offenbart. Ohne diesen Hintergrund lässt sich die *Alpensinfonie* heute freilich auch als bloße musikalische Schilderung einer Alpentour hören. Vgl. dazu eingehend Bayreuther, Rainer: *Richard Strauss' Alpensinfonie. Entstehung, Analyse und Interpretation* (= *Musikwissenschaftliche Publikationen. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt/Main 6*), Hildesheim / Zürich / New York 1997, insbesondere S. 214 f. und 298–303.

114 Im Kapitel »Das Kind mit dem Spiegel« beispielsweise verkündet Zarathustra: »Zu groß war die Spannung meiner Wolke: zwischen Gelächern der Blitze will ich Hagelschauer in die Tiefe werfen. Gewaltig wird sich da meine Brust heben, gewaltig wird sie ihren Sturm über die Berge hinblasen: so kommt ihr Erleichterung.« Nietzsche: *Zarathustra* (1891/1999), S. 69.

weiterinterpretiert – in rücksichtsloser Leidenschaft das gemeinsame Glück riskiert.¹¹⁵ Erneut lohnt es sich hier, *Also sprach Zarathustra* heranzuziehen. Wir finden dort Passagen, die bestens mit dem angesprochenen Geschlechterbild übereinstimmen und womöglich auch Bartóks Bild von Mann und Frau beeinflusst haben. Dort heißt es im Kapitel *Von alten und jungen Weiblein*: »Der Mann fürchte sich vor dem Weibe, wenn es liebt: da bringt es jedes Opfer, und jedes andere Ding gilt ihm ohne Wert. [...] Und gehorchen muß das Weib und eine Tiefe finden zu seiner Oberfläche. Oberfläche ist des Weibes Gemüt, eine bewegliche stürmische Haut auf einem seichten Gewässer.« Und später: »Des Mannes Gemüt aber ist tief, sein Strom rauscht in unterirdischen Höhlen: das Weib ahnt seine Kraft, aber begreift sie nicht.«¹¹⁶

Das klingt erneut nach Kroós erwähntem extremen Standpunkt, allerdings muss Blaubart selbst aus dieser nietzscheanischen Perspektive nicht schuldlos sein am Scheitern der Beziehung zu Judith. Er sucht zwar nach der Liebe zum Anderen, kann sie in seinem Streben nach unantastbarer Überlegenheit aber nicht als Erfüllung erleben – gleich, ob das Resultat daraus nun wie üblich als Katastrophe oder, wie bei Wörner, als Triumph interpretiert wird. Insofern steht nämlich der blinden Leidenschaft der Frau die extreme Ich-Bezogenheit des Mannes gegenüber. In jedem Falle lässt sich beides leicht aus der Gedankenwelt Nietzsches ableiten. In dieser großen Nähe zwischen nietzscheanischer Philosophie, dem Tenor des *Blaubart*-Stücks und dem eigenen Empfinden lag eine wesentliche Ursache dafür, das Balázs' Schauspiel eine so intensive Anziehungskraft auf Bartók ausüben konnte.

Dabei ist dessen Geschlechterbild natürlich mehr gewesen als eine Kopie nietzscheanischer Vorlagen. Das ist an einer weiteren Passage im bereits zitierten Brief an seine Mutter vom September 1905 zu sehen. Wieder zeigt sich Bartók in einer Phase der intellektuellen Auseinandersetzung und Selbstfindung:

Auch die Frau soll dürfen, was der Mann darf; oder aber auch dem Mann soll nicht erlaubt sein, was der Frau nicht erlaubt ist. Früher dachte ich, der Gleichheit halber müsse das unbedingt so sein. Doch bin ich nach vielem Nachdenken zu dem Ergebnis gekommen, daß es wegen gewisser unterschiedlicher psycho- und physiologischer Eigenschaften nicht unberechtigt wäre, den Frauen gegenüber größere Strenge anzuwenden. Da dies eine heikle Sache ist, lässt sich schwer eingehend darüber schreiben. Aber in dem gleichen Maße, wie diese die Waage zugunsten der Strenge kippen, üben in der anderen Waagschale wiederum andere wohlbekannte Zustände und Folgen eine Gegengewichtswirkung aus (Ich meine die etwaigen Folgen eines »Fehltritts«, das vernichtende Urteil der Welt.) So daß ich schließlich doch wieder dahin gelangte, wo ich begonnen hatte: gleiches Maß für Mann und Frau.¹¹⁷

115 Diese Gegenüberstellung gerät in György Kroós oben genannter Interpretation natürlich zugespitzter als im Drama selbst. Aber auch wer diesen Gender-Aspekt aus einer Interpretation gerne getilgt sehen möchte, muss doch akzeptieren, dass die aufgezeigte Verbindung zum nietzscheanischen Frauenbild plausibel ist.

116 Nietzsche: *Zarathustra* (1891/1999), S. 55 f.

117 Bartók: *Briefe I* (1973), S. 79.

Zu welcher Position Bartók bis 1911 auch immer gelangt war, die Gegensätzlichkeit von Mann und Frau verstand er als Problem, dessen Ursachen nicht nur gesellschaftlicher, sondern auch geistiger und körperlicher Art und daher unvermeidlich waren. Im Übrigen ist schon hier die Gedankenwelt Endre Adys angedeutet, dessen Gedichte für die *Fünf Lieder* op. 16 aus dem Jahr 1916 die Textgrundlage bilden sollten: Die Erlösung des Einzelnen in der Liebe erscheint unmöglich, da die Liebe des modernen Menschen zu etwas Unpersönlichem, ja Unmenschlichem geworden ist. Ihren Platz nimmt bloße Erotik ein, die die Geschlechter in einer Gesellschaft ich-bezogener Individuen aber eher trennt als zusammenführt.¹¹⁸ Diese Einstellung ist in *Herzog Blaubarts Burg* freilich nur in Andeutung zu erkennen, weil hier Erotik keine Rolle spielt. Erst mit den Liedern op. 15 und 16 wird sie an vorübergehender Bedeutung gewinnen. Latent aber ist diese Ady'sche Lebenssicht auch im Einakter vorhanden und weist auf die enge stimmungsmäßige Verbindung zwischen *Blaubart*-Oper und späteren Kunstliedern hin.

Bartók formuliert mit *Herzog Blaubarts Burg* eine vielschichtige, persönliche Aussage mit den Mitteln seiner Kunst, eine eigene Stellungnahme zum Verhältnis von Frau und Mann, zur Suche des Einzelnen nach Glückserfüllung im Anderen. Er komponiert Bekenntnismusik. Bereits im ersten originalen Vokalwerk seines reifen Schaffens ist diese Facette besonders stark ausgeprägt und spannt einen roten Faden zu allen weiteren originalen Vokalwerken, die noch folgen werden. Schon die Mühen und Frustrationen, die er für die Aufführung seiner Oper hinzunehmen bereit war, können als Hinweis auf den hohen persönlichen Stellenwert des Werks verstanden werden. Darüber hinaus dürfte der persönliche Bezug, den Bartók zu Balázs' Text aufbaute, neben lebensphilosophischen Aspekten sicher auch an der eigenartigen Verbindung von Volkskunst und moderner Kunstästhetik gelegen haben: Der Stil von Balázs' Drama lehnt sich an Metrik und Sprachwahl »der alten székler-ungarischen Volksballaden«¹¹⁹ an, verwendet – außer im einleitenden Barden-Prolog – durchgehend die dafür typischen Achtsilbler und greift die gängige Frage-Antwort-Form auf. Die Integration des alten Balladenstils in einem psychologisierenden, symbolistischen Dramenentwurf lässt sich leicht in Analogie zu Bartóks Bestreben setzen, die moderne (west-)europäische Kunstmusik in Synthese mit Einflüssen aus der osteuropäischen Volksmusik zu bringen.¹²⁰ Der archaisierende Zug des *Blaubart*-Dramas wird ein eigentümlicher Reiz für Bartók gewesen sein, der immerhin gerade am Anfang seiner zweiten Karriere als Volksmusikforscher stand. Gleichzeitig thematisierte das Schauspiel eine zeitaktuelle Problematik der Moderne, wie man es von Volksdichtung nicht hätte erwarten dürfen. Dort hätte Bartók in dieser Lebensphase – anders als Jahre später – vermutlich gar keinen Text gefunden, der so für ihn sprechen konnte. Die Wahl des *Blaubart*-Dramas als Libretto erklärt sich als zutiefst persönliche Entscheidung, für die Gründe der Karriereplanung oder der Talent-erprobung praktisch keine Rolle gespielt zu haben scheinen.

118 Vgl. Kroó: *Duke Bluebeard's Castle* (1961), S. 274 f.

119 Balázs: *Randbemerkungen* (1928), S. 7.

120 Vgl. Banks: *Images of the Self* (1991), S. 9.

Die Änderungen, die Bartók im Dramentext Balázs' vornahm, stehen nicht für den Versuch ein, ein neues Stück zu konstituieren. Der grundsätzliche Aufbau blieb unangetastet. An mehreren Stellen zeigt die Vertonung gegenüber dem Schauspiel kleinere Kürzungen, die insbesondere den Hang des Texts zu Wiederholungen reduzieren. Quantitativ größere Kürzungen mit dramaturgischer Relevanz nahm Bartók nur im Anfangsdialog und am Schluss des Stückes vor. Gerade das Ende scheint schon während der Komposition der problematischste Abschnitt gewesen zu sein, wie die Ausarbeitung mehrerer Versionen zeigt. Balázs selbst versuchte, Bartók mit einer nachträglichen Lösung zufrieden zu stellen: In einem nicht exakt datierbaren Brief sandte Balázs dem Komponisten eine neue Schlussvariante zu. Vermutlich geschah dies noch im Oktober 1911. Bartók ignorierte den Vorschlag weitgehend. Allerdings wurde nun die Zeile »És mindig is éjjel lesz már« (»Und für immer wird nunmehr Nacht sein«), die hier zum ersten Mal auftaucht, zum neuen Schlussvers der Oper in der zweiten und letztlich auch der dritten Fassung des Endes.¹²¹

Bestimmte kleinere Kürzungen oder Änderungen fallen für sich alleine genommen nicht ins Gewicht, führen aber in der Summe dazu, dass Bartóks *Blaubart* eine andere Schattierung gegenüber Balázs' Vorlage erhält: Er wirkt häufig zurückhaltend, passiv, mitunter sogar schwach im Vergleich zur leidenschaftlichen, fordernden Art Judiths. Ein Beispiel dafür findet sich vor dem Öffnen der vierten Tür: Balázs lässt *Blaubart* hier die halb mitfühlend, halb herablassend wirkenden Worte »Kezed gyenge, súlyos a kulcs« (»Deine Hände sind schwach, schwer ist der Schlüssel«) sagen, als Judith kurz mit dem Öffnen zögert. In Bartóks Oper fehlt dieser Satz, an seine Stelle tritt: »Judit, ne félj, most már mindegy« (»Hab' keine Angst, Judith, jetzt ist es schon gleich«). *Blaubarts* Bemerkung weist jetzt also nicht mehr in dürftig bemäntelter Weise auf die oft unterstellte Schwachheit des weiblichen Geschlechts hin, sondern offenbart die Hilflosigkeit des Schlossherrn angesichts des Prozesses, der längst in Gang gekommen ist. Damit gerät noch vor dem strahlenden Höhepunkt der fünften Tür eine fatalistische Stimmung in die Handlung, die in Balázs' Drama erst später aufgebaut wird.

Bartók war auf dem Gebiet der Oper ein völlig unerfahrener Komponist, dennoch demonstrieren seine Änderungen ein gesundes Selbstbewusstsein im Umgang mit der Textvorlage. Sein Arbeitsprozess verrät nirgends übermäßigen Respekt vor der künstlerischen Integrität des Textes, der immerhin ein eigenständiges Drama war. Zu diesem Selbstbewusstsein passt die Tatsache, dass Bartók den Autor Balázs zunächst gar nicht über die Arbeit an der Vertonung informierte. Wichtig war nicht die treue Übertragung des Theaterstückes samt seiner ursprünglichen Autorenintention, sondern die Umsetzung der eigenen persönlichen Perspektive im Gewand des *Blaubart*-Dramas. Dazu konnte auch der Schluss dramaturgisch verändert werden. Im Vordergrund stand von Anfang an die adäquate Einrichtung für die eigene Komposition. Trotz seiner Unerfahrenheit im Musiktheaterfach zeigt sich hier eine erstaunliche Souveränität Bartóks. Möglich war dies offenbar, weil er eine künstlerische Verantwortung nur sich selbst gegenüber wahrnahm, nicht aber gegenüber dem Textautor oder dem Schauspiel als solchem.

121 Vgl. Leafstedt: *Inside Bluebeard's Castle* (1999), S. 145–147, außerdem Vikárius: Erläuterungen (2006), S. 31 f. Dort bietet der Anhang auch eine übersichtliche Darstellung der verschiedenen Schlussfassungen des Schauspiels und analog auch jener des Opernlibrettos.

Wahrscheinlich war es auch gerade dieses Bewusstsein um die Integrität des eigenen Werkes, das es ihm ermöglichte, die breite Ablehnung, die der Oper lange Zeit entgegenschlug, allenfalls zur Frustration, nicht aber zur Entmutigung führen zu lassen.

Schon hier ist deutlich zu sehen: Bartók benutzt die Texte seiner originalen Vokalwerke für persönliche Aussagen. Das Ziel einer musikalischen Erhöhung der Textvorlage verfolgt er nicht. Änderungen im Detail und zum Feinschliff der Dramaturgie sind dabei wie selbstverständlich Teil der kompositorischen Arbeit. Der Ehrgeiz, den Texten eine eigene Formvorstellung überzustülpen, findet sich dagegen nicht. Bartók vollzieht in seiner Vertonung über weite Strecken den dramatischen Rhythmus des Theaterstücks nach. Wenn dort Pausen vorgeschrieben sind, die in wichtigen Momenten der Handlung den Dialog unterbrechen, überträgt Bartók diesen Raum dem Orchester, das sich in Zwischenspielen kommentierend ausbreiten kann. Zu dieser formalen Treue gehört auch die Übernahme des Prologs, dessen Stellenwert viel zu oft übersehen wird. Eine gesprochene Vorrede ist unüblich für eine ansonsten durchgesungene Oper, für *Herzog Blaubarts Burg* aber dramaturgisch essenziell. Er ist die Türschwelle zum Drama und gleichzeitig ein Schlüssel für die psychologische Handlung, die sich gleich entspinnen wird. Der Zuschauer ahnt von Anfang an, dass das Bühnengeschehen zwar aus Märchen bekannt, nicht aber als Märchen zu verstehen ist. Die symbolistische Haltung des Dramas soll dem Publikum noch vor Beginn der Handlung klar gemacht werden. Bartók hat in seiner Vertonung diese Funktion betont und den Prolog durch genaue Angaben für das Öffnen des Vorhangs und den Einsatz der Musik fest in die Oper hineinkomponiert.¹²² Der Prolog ist auch in Bartóks Oper noch der tatsächliche Beginn des Werks und inszeniert gekonnt den von Balázs vorgegebenen Übergang von der Erzählerwelt des Bardens in die erzählte Welt von Blaubart und Judith.

Weil Balázs' Theaterstück den Opernkonventionen nicht angepasst wurde, musste Bartóks Vertonung ein Bühnenwerk werden, das mit einem traditionellen Begriff von »Oper« nicht mehr viel gemein hat: An die Stelle der Ouvertüre tritt ein gesprochener Prolog, das Rollenaufgebot ist auf zwei reduziert, die szenische Handlung gibt sich minimalistisch und konzentriert sich auf innere, psychologische Vorgänge. Länge und Mehraktigkeit der traditionellen Oper sind durch eine knapp einstündige zäsurlose Form ersetzt. Der ehemals wichtige Unterhaltungsaspekt der Oper ist zugunsten einer ernsten Betonung von Inhalt und Aussage an den Rand gerückt worden. Man mag sich zu Recht fragen, ob für *Herzog Blaubarts Burg* die Gattungsbezeichnung »Oper« überhaupt noch treffend ist. Aber wenn es sich nicht um eine Oper handeln sollte, worum dann? Balázs verwendete wechselweise verschiedene Begriffe für sein Werk: Libretto, Operntext, Drama, dramatische Szene, Gedicht.¹²³ Auch Bartók sprach in Briefen sowohl von »Oper« als auch von »Einakter«, favorisierte später aber die Bezeichnung als »dramatische Szene«¹²⁴. Diese unentschiedene Positionierung zur Gattung Oper spiegelt sich auch im Panorama des zeitgenössischen Einakters auf Theater- und Opernbühne wider. Gleichzeitig lässt

122 Vgl. Leafstedt: *Inside Bluebeard's Castle* (1999), S. 88 f.

123 Vgl. ebd., S. 7.

124 Unveröffentlichter Brief an Universal Edition vom 1. Dezember 1928, zitiert bei Kroó, György: *Opera: Duke Bluebeard's Castle*, in: *The Bartók Companion*, hrsg. v. Malcolm Gillies, London 1993, S. 358 f.

sich, ausgehend von den Werken selbst bis hin zu ihrer Wahrnehmung und Beurteilung, über Allgemeinheiten hinaus kaum von einem einheitlichen Gattungsbegriff des Einakters sprechen, in den sich *Herzog Blaubarts Burg* als Theater oder auch als Oper einordnen ließe. Als häufiges Merkmal sind in der Forschung immerhin der Gegenwartsbezug und die offene Thematisierung des Theater- und Bühnenbetriebes genannt worden, wie er auch ansatzweise im Prolog des Bar den angedeutet ist. Der Gegenwartsbezug wiederum ist im Falle von *Herzog Blaubarts Burg* bereits ein zweischneidiges Schwert, da er in der psychologisierenden Aussage zweifellos zu finden wäre, aber eingehüllt ist in eine archaisch-legendenhafte Handlung. Ansonsten tendieren bisherige Systematisierungsansätze zu dem Versuch, die Heterogenität zum verbindenden Merkmal des Einakters im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert zu machen. Das fängt schon bei der Frage an, ob der Einakter als isolierter erster Akt, isolierter Schlussakt oder als Kontraktion von fünf Akten zu betrachten ist, oder überhaupt jeden Bezug zur traditionellen Akteinteilung negiert und somit eher als »aktlos« zu bezeichnen wäre.¹²⁵ *Herzog Blaubarts Burg* als »Einakter« zu bezeichnen, bringt daher keine zusätzliche terminologische Schärfe ins Spiel, hat aber immerhin den Vorzug, auf das problematische Verhältnis zur Operntradition zu reagieren. Trotzdem wird die Bezeichnung als »Oper« damit nicht obsolet.

Aufschlussreich und für unser Thema wichtiger sind allerdings Diemut Schnetz' Ausführungen zum Aufbau zweier unterschiedlich polarisierter Höhepunkte als typisches dramaturgisches Merkmal des modernen Theatereinakters. Siegfried Mauser hat später eine ähnliche Beobachtung speziell zu *Herzog Blaubarts Burg* festgehalten:¹²⁶ Blaubarts triumphales Selbstlob zur fünften Tür ist unzweifelhaft der positive Höhepunkt des Stückes. Der negative Höhepunkt dagegen wird mit der Übergabe des siebten Schlüssels erreicht – wohlgerneht der Übergabe, nicht dem Öffnen der Türe selbst, wie Mauser meint. Das Hervortreten der früheren Frauen bringt keine neue Entwicklung in Gang. Hier ereignet sich die Auflösung, aber kein Wende- oder Höhepunkt. Der Prozess bis zur finalen Katastrophe ist bereits vorher unwiderruflich in Gang gesetzt worden, mit der Übergabe des siebten Schlüssels, dem zwischenzeitlichen Nullpunkt und negativen

125 Bayerdörfer sieht im Einakter-Schauspiel seit 1890 »das theatrale Experiment par excellence«. Vgl. Bayerdörfer, Hans-Peter: Die Neue Formel. Theatergeschichtliche Überlegungen zum Problem des Einakters, in: *Geschichte und Dramaturgie des Operneinakters* (= *Thurnauer Schriften zum Musiktheater* 10), hrsg. v. Winfried Kirsch und Sieghart Döhring, Laaber 1991, S. 38 f. und 46 und vor allem Schneider, Christiane: Zur Einakter-Theorie im musikwissenschaftlichen Schrifttum, in: *Geschichte und Dramaturgie des Operneinakters*, S. 47–57.

Schnetz' 1967 unternommene Suche nach dem Gattungsspezifischen des (Theater-)Einakters führte immerhin zu einer Aufschlüsselung gemeinsamer, also typischer Charakteristika dieser dramatischen Form in Sachen »Situation«, »Geschehen«, Personen, Ort, Zeit und Sprache, vgl. Schnetz, Diemut: *Der moderne Einakter. Eine poetologische Untersuchung*, Bern / München 1967. Auf dieser Grundlage ließe sich Balázs' Stück unschwer – allerdings auch wenig gewinnbringend – eingliedern in Konzept und Ästhetik des modernen Einakters seit August Strindberg. Darüber hinaus hat die Erforschung des Einakters, insbesondere im Musiktheater – mit dem sich Schnetz überhaupt nicht befasste – seitdem keine nennenswerten Fortschritte gemacht, was die Ausformung eines Gattungsprofils oder das Aufzeigen von Entwicklungslinien angeht. Auch das Thurnauer Symposium von 1988, aus dem der zitierte Sammelband *Geschichte und Dramaturgie des Operneinakters* hervorging, unternahm noch keinen Versuch einer spezifischen Gattungseingrenzung, sondern befasste sich vor allen Dingen mit der Formulierung zentraler Fragen und Anliegen für die weitere Forschung.

126 Vgl. ebd., S. 82–87 und Mauser: *Musikdramatische Konzeption* (1981), S. 76 f.

Höhepunkt des gesamten Stückes. Er ist damit dramaturgisch viel wichtiger als das Öffnen der letzten Türe: darin besteht nur noch ein fatalistisches Durchleben des Unvermeidlichen. Dieser zentrale Moment ist musikalisch *negativ* hervorgehoben, indem Blaubarts resignierende Worte nur von einem dünnen Band der Violinen begleitet werden: »Fogjad ... Fogjad ... Itt a hetedik kulcs« (»Nimm ... Nimm ... Hier ist der siebte Schlüssel«) – ein scharfer Gegensatz zum Bombast der fünften Tür. Spätere Vokalwerke werden zeigen, dass Bartók die Ausformung negativer Höhepunkte zum Bestandteil seines musikdramaturgischen Arsenal machte.¹²⁷

Allerdings schließt die erkennbare Ausformung zweier Pole nicht das Vorhandensein traditionellerer Formkonzepte aus. In ihrer Anlage lassen sich Balázs' Drama und dementsprechend Bartóks Oper ebenso als Kontraktion von fünf Akten auffassen: Exposition (Prolog und Auftritt Judiths und Blaubarts) – Steigerung (Entdeckung der Türen und Öffnen der ersten drei) – Peripetie/Klimax (vierte und fünfte Tür) – Retardation (sechste Tür und Szene zwischenzeitlicher Harmonie) – Katastrophe (siebte Tür und Schluss). Ohne die entgegengesetzten Pole negieren zu müssen, lässt sich also auch das Schema der klassischen fünftaktigen Dramenanlage problemlos anwenden. Die Trennlinie zwischen modernem dramaturgischen Konzept und traditioneller Dramentheorie ist so scharf nicht. Die »Katastrophe« ist freilich weder bei Bartók als mächtiger Abschluss auskomponiert, noch als solcher bei Balázs angelegt. Stattdessen erwartet die Zuhörer ein zögerlicher Abschluss, eine »unfinished gesture«¹²⁸. Dabei ist es wohl kein Zufall, dass der Schlussabschnitt der Oper zwar tonal auf *Fis* fußt, der tatsächliche Schlussston aber *Cis* heißt. Hier scheint ein Halbschluss angedeutet zu sein, der jederzeit wieder zum Anfangston *Fis* zurück führen könnte. Das soeben gesehene Drama ist nur vorläufig zu Ende und wartet auf seine unvermeidliche Wiederholung in der Zukunft. In der scheinbar puristischen linearen Anlage des Dramas steckt bei näherem Hinsehen durchaus anregende Komplexität.

Ähnlich diskussionswürdig wie der Begriff des Einakters ist im Zusammenhang mit *Herzog Blaubarts Burg* jener der »Literaturoper«. Auf den ersten Blick scheint es so, als sei das Werk ganz problemlos in diese Kategorie einzuordnen – wenn nämlich unter »Literaturoper« die wörtliche Vertonung eines präexistenten literarischen Textes verstanden wird, an dem allenfalls geringfügige Kürzungen und Änderungen vorgenommen werden.¹²⁹ Wie sehr aber trotz vermeintlicher begrifflicher Sicherheit die kursierenden Auffassungen über die genauen Kriterien auseinandergehen, die eine Literaturoper erfüllen soll, hat Peter Petersen anschaulich aufgezeigt.¹³⁰ Die neue Definition, die er als Konsequenz ausarbeitet, legt nunmehr Wert darauf, dass die »sprachliche, semantische und ästhetische Struktur« des vertonten literarischen Textes in

127 Mehr dazu zusammenfassend in Kapitel 3.

128 Frigyesi: *Meaning in Context* (2000), S. 27.

129 Julian Budden definiert die »Literaturoper« in seinem knappen Artikel als »an opera in which the composer sets an already existing literary text, however abbreviated (as opposed to a specially written libretto)«. Budden, Julian: Art. »Literaturoper«, in: *The New Grove Dictionary of Opera*, Bd. 2, hrsg. v. Stanley Sadie, London / New York 1992, S. 1290.

130 Vgl. Petersen, Peter: Der Terminus »Literaturoper« – eine Begriffsbestimmung, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 56,1 (1999), S. 52–70.

der Opernpartitur »als Strukturschicht kenntlich bleibt.«¹³¹ Petersen unterstreicht damit seine Auffassung, dass Literaturopern »Opern über Literatur«¹³² sind. Die ästhetische Eigenständigkeit des Textes soll demnach nie vollständig durch die Vertonung verschwinden, sondern als Reibungspunkt oder heterogene Spur erfahrbar bleiben.¹³³ Eben darin liegt das Problematische einer Einordnung von *Herzog Blaubarts Burg* als Literaturoper: Bartók behandelte Balázs' Drama in seiner Vertonung nicht als ein künstlerisches Gegenüber, zu dem eine Art musiktheatralische Stellungnahme formuliert wird. Stattdessen eignete er sich Balázs' Text als persönliche Äußerung an und verzichtete vollständig darauf, zum eigentlich Opernfremden, das dem Schauspiel anhaftete, auf Distanz zu gehen – so sehr, dass der Autor sich genötigt sah, darauf hinzuweisen, dass *Herzog Blaubarts Burg* ursprünglich kein Libretto, sondern ein Theaterstück gewesen war. Es geht womöglich zu weit, davon ausgehend *Herzog Blaubarts Burg* ausdrücklich *nicht* als Literaturoper zu bezeichnen.¹³⁴ Wenn aber dieser Begriff mehr sein soll als nur der Hinweis auf bestimmte äußerliche Umstände und darüber hinaus auch strukturelle Merkmale unterstreichen soll, die für andere Formen des Musiktheaters keine Gültigkeit besitzen, dann wird man nicht umhin können, sich Petersens Definition zu Herzen zu nehmen. *Herzog Blaubarts Burg* als Textvertonung in eine Reihe mit Literaturopern wie *Wozzeck* zu stellen, würde nämlich bedeuten, grundlegende strukturelle Unterschiede zu ignorieren, um zweitrangige äußerliche Gemeinsamkeiten in den Vordergrund zu rücken.

Interessanterweise findet Bartóks Balázs-Vertonung in einschlägigen Auseinandersetzungen mit dem Begriff der Literaturoper keine Erwähnung,¹³⁵ obwohl das Werk prominent genug sein sollte und der Zusammenhang naheliegend wäre. Eine Ursache dafür liegt vermutlich in der eigentümlichen Rolle, die diese »literarische« Seite von *Herzog Blaubarts Burg* seit jeher in der Rezeptionsgeschichte gespielt hat. Balázs' Leistung bei der Realisierung von Bartóks Opernmeilenstein hat nie zu überschwänglichem Lob für den Autor geführt. Stattdessen ist die Tatsache, dass er sich dem Blaubart-Stoff zunächst einmal gar nicht als Librettist, sondern als Dramatiker widmete, häufig in den Hintergrund gedrängt worden. Diese Geringschätzung seiner

131 Petersens vollständige Definition lautet: »Der Terminus ›Literaturoper‹ bezeichnet eine Sonderform des Musiktheaters, bei der das Libretto auf einem bereits vorliegenden literarischen Text (Drama, Erzählung) basiert, dessen sprachliche, semantische und ästhetische Struktur in einen musikalisch-dramatischen Text (Opernpartitur) eingeht und dort als Strukturschicht kenntlich bleibt.« Ebd., S. 60.

132 Ebd., S. 63, originale Hervorhebung.

133 Als Beispiele nennt Petersen Weberns *Wozzeck* und Hans Werner Henzes *Ein Landarzt* und *Der Prinz von Homburg*. Vgl. ebd., S. 64–69.

134 Bei Richard Strauss' *Elektra* ist der Fall ganz ähnlich gelagert, wie Petersen aufzeigt. Die größtmögliche Identifikation des Komponisten mit dem vertonten Text eliminiert diesen als eigenständige Schicht aus der Oper. Petersen lässt trotzdem die Bezeichnung als Literaturoper zu, »bei der das Merkmal der getrennten Strukturschichten [allerdings] nur wenig ausgebildet ist.« Ebd., S. 63.

135 Petersen erwähnt Bartóks Oper in seinem oben genannten Aufsatz ebenso wenig wie Carl Dahlhaus in seinem Sammelwerk zum Musiktheater, vgl. Dahlhaus, Carl: *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte* (= *Serie Musik Piper-Schott* 8238), überarbeitete Neuauflage, München/Mainz 1989. Der ältere Sammelband *Für und Wider* [sic] *die Literaturoper* schweigt sich ebenfalls über *Blaubart* aus, hat aber auch das Musiktheater nach 1945 zum Thema, vgl. Wiesmann, Sigrid (Hrsg.): *Für und Wider die Literaturoper. Zur Situation nach 1945* (= *Thurnauer Schriften zum Musiktheater* 6), Laaber 1982.

literarischen Bedeutung ist ein wiederkehrendes Motiv in Balázs' Karriere. Weder zu Lebzeiten noch im Rückblick ist er je zu den unbedingten Größen ungarischer Literaturgeschichte gezählt worden. Stattdessen liest sich seine Dramatiker-Karriere als lose Folge von Misserfolgen und Demütigungen. Bartóks *Herzog Blaubarts Burg* stellt dabei nur bedingt eine Ausnahme dar. Für den Komponisten war die Uraufführung der *Blaubart*-Oper Teil einer zwischenzeitlichen Phase der öffentlichen Anerkennung. Balázs hingegen blieb mit seinem Libretto einer der Lieblingsangriffspunkte der Kritik. Selbst Kodálys Pressebeitrag zur *Blaubart*-Uraufführung, der in seiner Parteinahme für Bartók zur regelrechten Eloge wird, liest sich in Sachen Balázs als eher kompromisshaftes Lob.¹³⁶ Von Bartóks Seite wiederum kam keinerlei öffentliche Schützenhilfe für den eigentlich befreundeten Autor, obwohl dieser noch für die Uraufführung des *Holzgeschnitzten Prinzen* 1917 in höchster Not als Regisseur eingesprungen war und damit auch für den Erfolg mitverantwortlich zeichnete, der die *Blaubart*-Premiere erst möglich gemacht hatte.¹³⁷ Es entsteht der Eindruck, man habe die Kritik am Literaten Balázs hingenommen und eine Auseinandersetzung an dieser Front vermieden, um die Energie auf die musikalische Sache zu konzentrieren: die Durchsetzung eines genuin ungarischen Opernstils unter Rückbesinnung auf die Volksmusik. Die distanzierte bis kritische Einschätzung des Librettos hat sich dann auch in der späteren Bartók-Forschung latent fortgesetzt.¹³⁸ In Betrachtungen der *Blaubart*-Oper ging man einer umfassenden Würdigung des Librettisten lange Zeit aus dem Weg, was sich im Grunde erst 1999 mit Leafstedts Monographie änderte.¹³⁹ Dort ist neben dem Drama Balázs' auch seiner

136 Vgl. Demény: Bartók Béla művészi kibontakozása II (1959), S. 90 und 94. Kodaly schreibt in seiner Rezension, die aktuelle Kritik an Balázs würde den Eindruck hoher literarischer Maßstäbe an ein Libretto erwecken, die es aber – anders als zur Blütezeit der Oper – nicht mehr gebe. Ein »Operntext von einem Dichter oder gar Dramatiker« wie Balázs sei deshalb besonders zu begrüßen: »Und darum ist es ein besonderes Verdienst Béla Balázs', daß ihm eine seiner schönsten, dichterischsten Konzeptionen nicht zu gut für einen Operntext war und daß er damit zur Entstehung eines großartigen Werkes beigetragen hat.« Kodály, Zoltán: Béla Bartóks Oper, in: *Béla Bartók. Weg und Werk, Schriften und Briefe*, hrsg. v. Bence Szabolcsi, Budapest 1957 (ursprünglich ungarisch im Juni 1918 in *Nyugat* 11,11 erschienen), S. 62. Zum einen besteht der zweifelhafte »Rettungsversuch« hier also im Herabsetzen der Messlatte für die fragliche literarische Gattung, zum anderen in der Unterstreichung des Hauptverdienstes des Dramas: als Libretto für Bartóks Oper gedient zu haben.

137 Vgl. Leafstedt: *Inside Bluebeard's Castle* (1999), S. 28–32.

138 Als Beispiel hierfür mag Zsigmond Lászlós philologisch orientierter, aufschlussreicher Aufsatz zu *Herzog Blaubarts Burg* dienen. Gegenstand ist dort die dramaturgisch sensible Gestaltung der Prosodie in Bartóks Vertonung. Als Ausgangspunkt der Ausführungen dient zunächst die Feststellung, dass Balázs' konsequente Beibehaltung des achtsilbigen Verses zu einer beträchtlichen Monotonie geführt habe. Die Verse würden so bisweilen wie »katonásan fegyelmezett szürke egységek« (»soldatisch disziplinierte, graue Einheiten«) wirken. Vgl. László: A prozódia a dramaturgiáig (1985), S. 101–103, Zitat auf S. 105. Lászlós Standpunkt ist verständlich und nachvollziehbar. Eine empathischere Perspektive hätte aber genauso gut zu der Auffassung führen können, dass die strenge Beibehaltung der Achtsilbigkeit dem archaischen Stoff eine geeignete Schwere und Würde gebe. Csilla Mária Pintér sieht in der Achtsilbler-Einförmigkeit des Librettos sogar eine Stütze für die Vertonung. Vgl. Pintér: Szó és zene feszültsége (2013), S. 298–300.

139 Wobei auch Frigyesi dem Denken Balázs' in ihrem Portrait des Budapester Geisteslebens einen gewissen Platz einräumt, allerdings deutlich weniger konzentriert als Leafstedt ein Jahr später. Vgl. Frigyesi: *Turn-of-the-Century Budapest* (1998), passim.

Biographie und seiner künstlerischen Prägung breiter Raum gewidmet – ein willkommener Schritt für jeden, der sich für die Gedankenwelt in Bartóks unmittelbarem Umkreis und damit letztlich auch jener des Komponisten interessiert.

2.1.3 Musikalische Analyse

Unter den analytischen Betrachtungen der *Blaubart*-Oper stechen besonders jene von Ernő Lendvai und Elliott Antokoletz hervor. Beide haben in sorgfältigen Arbeiten die musikalische Faktur in ein jeweils eigenes Gesamtkonzept integriert. Beide orientieren sich an der Handlung der Oper, um dramaturgische Entwicklungen in der musikalischen Textur nachzuweisen oder umgekehrt neue inhaltliche Facetten aus der Musik herauszulesen. Insbesondere Antokoletz verknüpft bestimmte Tonkonstellationen mit außermusikalischen Vorstellungen und erklärt Bartóks Organisation der zwölfstufigen Halbtonskala anhand des Dramenplots. Dementsprechend werden außermusikalische Momente zum musikalischen Ordnungsprinzip, so dass in dieser Perspektive nicht mehr nur das Drama, sondern auch die zugehörige Musik symbolistisch zu verstehen ist. Lendvais Ansatz sucht in noch grundlegenderer Form nach einem umfassenden System, das Tonalität und Harmonik in Bartóks gesamtem Schaffen auf wenige Grundprinzipien zurückführt, und nutzt Werke wie die *Blaubart*-Oper als ausführliches Exempel.¹⁴⁰

Keiner der beiden Ansätze will und kann auf das Charakteristische an Bartóks originalen Vokalwerken hinaus, zumal vor allem Antokoletz' *Blaubart*-Analyse auf ein inneres Bezugssystem konzentriert und damit eher intrinsisch ausgelegt ist. Das Nachvollziehen, Überprüfen und Gegenüberstellen der bestehenden Analysensysteme würde dem übergeordneten Gegenstand, den Vokalwerken Bartóks, deshalb nicht entgegenführen. Die folgende Analyse behält die bestehenden Erkenntnisse und Ansichten im Auge, muss aber einen anderen Weg gehen. Hier sollen grundlegende Aspekte der Vokalkomposition beleuchtet und erläutert werden, aufgeschlüsselt in Melodik, Harmonik und Tonalität, Form und Textdeutung.

Melodik: Blaubart und Judith

Die Melodik der Vokalpartien ist fast ausschließlich syllabisch geformt. Eine grundlegende Abneigung gegen melismatische Textvertonung, die auch für die folgenden originalen Vokalwerke Bartóks bestimmend bleiben wird, zeigt sich schon hier. Melismatische Impulse werden erst knapp zwei Jahrzehnte später, in der *Cantata profana* auftauchen. Das syllabische Prinzip ist freilich kein Alleinstellungsmerkmal Bartók'scher Vokalmusik. Ein melismatischer Gesangsstil in Anlehnung an die ältere italienische Operntradition ist zu Bartóks Zeiten längst nicht mehr allgemeingültiger Stand der Technik. Auf der Opernbühne haben sich syllabische

¹⁴⁰ Vgl. Lendvai: *Bartók dramaturgiája* (1964), S. 65–112, Lendvai: *Workshop* (1983), S. 219–245 und Antokoletz: *Musical Symbolism* (2008), passim.

Textvertonungen im Grunde zum Standard entwickelt. Auch Bartóks vokale Jugendwerke wie die *Liebeslieder* von 1900 verzichten praktisch vollständig auf Melismen. Allerdings gehört natürlich nicht alle syllabische Vokalmusik auch der gleichen künstlerischen Strömung an. Die frühen *Liebeslieder* verraten ziemlich deutlich eine Orientierung an der Melodik deutscher Liedromantik, wie sie für *Herzog Blaubarts Burg* längst nicht mehr gilt. Dort resultiert die streng syllabische Textvertonung eher aus der Anlehnung an das osteuropäische Volkslied, dessen Einfluss in diesen Jahren immer intensiver wird. Gleichzeitig liegt in der syllabischen Gestaltung aber auch ein naheliegender Schritt für eine Oper, die mit einem so subtilen und hintersinnigen Libretto auf Textverständlichkeit angewiesen ist.

Der Einfluss der Volksmusik lässt sich insbesondere auf die Melodien des sogenannten Alten Stils zurückführen. Bartók unterschied ihn von einem neueren und einem gemischten Stil, der wiederum eine Mittelstellung einnahm.¹⁴¹ Die Anlehnung an diese Melodik zeigt sich unter anderem in Bartóks Verwendung von Pentatonik, der Neigung zu fallenden Melodiebögen und der Bevorzugung von großer Untersekund und Quartsprung abwärts als melodische Klausel. Traditionelle Skalen wie Pentatonik oder diatonische Modi dienen häufig als tonale Grundlage für einzelne Melodiebögen, können dabei aber durch skalenfremde Nebennoten angereichert werden. Der Wechsel dieses Skalenmaterials vollzieht sich in enger Anlehnung an die Textgliederung und erfolgt für gewöhnlich von Vers zu Vers, außerdem im Einklang mit dem Sprecherwechsel zwischen Judith und Blaubart. Abgewichen wird von diesem Grundsatz nur beim Eintreten der Protagonisten in die Burg, als die Melodiebögen Judiths und Blaubarts beide auf *Dis* fußen, und in der Szene des Tränensees, wo beide in fortwährend wiederholten Motiven auf *E* kadenzieren.

Kékszakállú:
Blaubart: *p*

Nem hal - lod a vész - ha - ran - got? A - nyád gyász - ba öl - töz - kö - dött,
Hör der Glo - cken Sturm - ge - läu - te: Trau - er trägt um dich die Mut - ter,

A - tyád é - les kar - dot szij - jaz, Test - vér - bá - tyád lo - vat nyer - gel.
Schwer - ter rüs - tet schon der Va - ter, Bru - der sat - telt ra - sche Ros - se.

Nbsp. 1: Syntaktischer Wechsel des Skalenmaterials: Hier durchläuft Blaubarts Rede sequenzartig in Kleinterzstufen von Satz zu Satz neue Modi (Ziff. 3, T. 6–9).¹⁴²

141 Vgl. Bartók, Béla: Ungarische Bauernmusik, in: *Musikblätter des Anbruch* 2,11/12 (Juni 1920), S. 422–424.

142 Die deutsche Textunterlegung entspricht – wie in den folgenden Beispielen auch – der revidierten Fassung Karl Heinz Füßls und Helmut Wagners von 1963.

Judit
Judith

Nin - csen ab - lak? Nin - csen er - kely? Nin - csen.
 Kei - ne Fen - ster? Kei - ne Er - ker? Kei - ne.

Judit
Judith

Hi - á - ba is süt kint a nap? Hi - á - ba.
 Nim - mer leuch - tet hier Son - nen - schein? Nim - mer.

Kékszakállú
Blaubart

Nbsp. 2: Nur selten – wie hier bei Judiths erster Erkundung der Burg – bewegen sich Fragen und Antworten Judiths und Blaubarts im selben Modus (Ziff. 9, T. 3–9).

Die melodischen Bögen gehen dabei oft nicht auf rein diatonisches Material zurück. Mitunter widersprechen chromatisch angereicherte Skalen bei manchen Melodiephrasen einer eindeutigen Moduszuordnung. Eine solche Verschleierung tonaler Verhältnisse hat Bartók teilweise offenbar absichtlich herbeigeführt. Die erste Zeile Judiths beispielsweise bediente in ihrer ersten Version noch eindeutig eine Ganztonskala – für sich bereits eine moderne Wahl in damaliger Zeit, aber dennoch ein einfaches tonales Ordnungsprinzip –, wurde dann aber durch Tiefalteration einer Note in eine noch unkonventionellere Figur verwandelt.¹⁴³

p dolce

Me - gyek, me - gyek, Kék - sza - kál - lú.
 Ja, ich fol - ge, Her - zog Blau - bart.

Nbsp. 3: In der ursprünglichen Fassung dieser Zeile endete Judiths Melodiebogen auf G und fügte sich damit makellos in ein Ganztonschema ein. Mit der späteren Änderung in *Ges* verschwand diese Eindeutigkeit (Ziff. 3, T. 1 f.).

Ein wichtiges Charakteristikum für die rhythmisch-melodische Formung der Vokalpartien ist die Orientierung am »Parlando-rubato« der Volksmusik. Damit ist eine Vortragsweise ohne gleichmäßigen Puls gemeint, die sich stark am Sprachrhythmus, zum Teil auch an der Sprachmelodie orientiert. In dieser gezielten Abkehr von artifiziell-melodiöser Textbehandlung lag bereits eine Distanzierung von der Melodik traditioneller Opernliteratur. Die Inspirationsquelle für diesen Gesangsstil lag wesentlich in der ungarischen Volksmusik,¹⁴⁴ wo das Parlando-rubato in den Liedern älteren Stils seine typische Ausprägung gefunden hatte. Trotz der großen Nähe zum natürlichen Sprachrhythmus geriet die Melodik dort nie zum bloßen Sprechgesang, son-

¹⁴³ Vgl. Vikárius: Erläuterungen (2006), S. 36. Erst durch diese Alteration wird im Übrigen die Intervallik des »Stefi-Geyer-Motivs« erreicht, s. u.

¹⁴⁴ Zuletzt hat Pintér darauf hingewiesen, dass auch die Rhythmik bestimmter rumänischer und slowakischer Volksliedgruppen als Anregung in Frage kommt. Vgl. Pintér: Szó és zene feszültsége (2013), S. 272–277.

dern verschmolz mit einem einfachen Melodieempfinden zu einem variablen Vortragsstil, der in der Praxis je nach Region unterschiedlich ausgeprägt sein konnte.¹⁴⁵ Für Bartók hatte diese Art des Singens eine besondere Bedeutung: In den alten Volksliedern dieses Typs sah er eine von außen kaum beeinflusste, originär ungarische Form der Musik und schätzte ihre Eigenständigkeit und Originalität.¹⁴⁶ Als Ausgangspunkt für einen deklamatorisch adäquaten ungarischen Gesangsstil, insbesondere für solistische Vokalmusik, kam für Bartók nur dieses *Parlando-rubato* in Frage.¹⁴⁷ Die Anlehnung an diesen Stil hatte nicht nur eine Hommage an die Schätze der Volksmusik zum Ziel. Die Möglichkeit, dem Vortragenden durch die Notation größeren oder geringeren Raum für rhythmische Schwankungen zu lassen, ließ sich auch zu Zwecken der Dramaturgie und der Charakterzeichnung verwenden.¹⁴⁸ Als Resultat sollte der Gesangsstil seiner Oper – so Bartók 1924 in einem Brief an Ernst Latzko – »eine Art Sprechgesang«¹⁴⁹ sein.

Ähnlichkeiten mit dem Vokalstil in Debussys *Pelléas et Mélisande* sind offensichtlich. Das Melos tritt zugunsten einer subtilen Deklamation zurück und wird oft sogar zur bloßen Rezitation auf einer Tonstufe. Debussys Einfluss auf die progressiv denkenden Komponisten aus Bartóks Generation ist groß gewesen; er fungierte wohl auch hier als Vorbild,¹⁵⁰ wenn auch nur im Sinne einer Orientierungshilfe: Für die konkrete Umsetzung eines genuin ungarischen Gesangsstils in *Herzog Blaubarts Burg* diente vielmehr die Volksmusik als Quelle. Das ist beispielsweise an der häufigen Verwendung von Tonrepetitionen zu sehen. Beide, Debussy in *Pelléas et Mélisande* und Bartók in *Herzog Blaubarts Burg*, greifen regelmäßig auf sie zurück. Allerdings geschieht das bei Debussy deutlich extensiver und hat beinahe schon eine anti-melodische Komponente. Bartók verwendet Rezitationen auf einer Stufe bevorzugt als Einleitung melodischer Phrasen, um sie dann in kurzen melodischen Wendungen in größer werdenden Notenwerten auslaufen zu lassen. Dieser melodische Duktus ist beim *Parlando*-Stil der alten ungarischen Volkslieder häufig zu finden.

145 Vgl. Sárosi, Bálint: *Folk Music. Hungarian Musical Idiom*, Budapest 1986, S. 36 f.

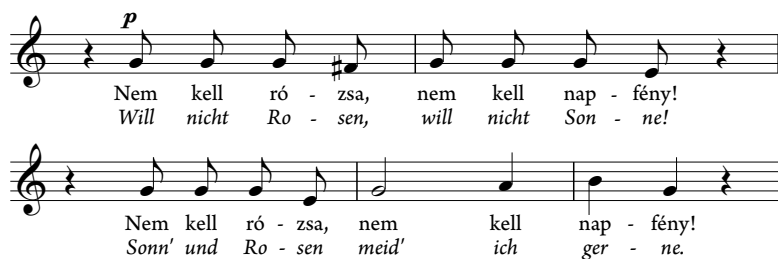
146 »Das Interessanteste, Anregendste und Wertvollste bieten jedenfalls die Melodien ›alten Stils‹.« Bartók: *Ungarische Bauernmusik* (1920), S. 423 f.

147 Vgl. ebd., S. 422–424 und ders.: *Harvard Lectures*, in: Béla Bartók: *Essays*, hrsg. v. Benjamin Suchoff, Lincoln 1992 (Manuskripte zu Vorlesungen an der Harvard University im Februar 1943), S. 386. Der Begriff des »Parlando-rubato« und seine verkürzten Varianten »rubato« und »parlando« wurden von Bartók differenziert, aber keineswegs immer konsequent verwendet. Vgl. Pintér: *Rhythmic Language* (2008), S. 370–373.

148 Vgl. ebd., S. 369–382, insbesondere S. 373–379; im weiteren Sinne zum Verhältnis von Prosodie und Dramaturgie auch László: *A prozódia a dramaturgiáig* (1985), S. 100–129.

149 Bartók: *Briefe II* (1973), S. 50. Bartók beklagte sich, dass viele Sänger fälschlicherweise versuchen würden, das flexibel gedachte *Parlando* in *Herzog Blaubarts Burg* exakt im notierten Rhythmus umzusetzen.

150 Den Zusammenhang von Debussys Vokalstil und dem *Parlando-rubato* hat Bartók selbst ausdrücklich erwähnt, vgl. Bartók: *Ungarische Bauernmusik* (1920), S. 424. Im Unterschied zum *Blaubart*-Libretto ist Debussys Operntext aber nicht in gebundener Sprache verfasst. Insofern ist dort die Ausformung eines Sprechgesangs vielleicht eine näherliegende Wahl gewesen als im Falle Bartóks; umso bemerkenswerter ist dessen Entscheidung für den *Parlando*-Stil, weil dadurch dem archaisch-gravitätischen Duktus in Balázs' Text in gewissem Sinne sogar entgegengesteuert wird.



Nbsp. 4: Eine typische Parlando-Stelle in *Herzog Blaubarts Burg* (Judith, Ziff. 12, T. 8–12).



Nbsp. 5: Parlando-rubato mit anfänglicher Tonrepetition in einem ungarischen Volkslied. Bartók sammelte die Melodie 1906 auf einer seiner Forschungsreisen und verwendete sie später in seinen 20 *ungarischen Volksliedern* für Singstimme und Klavier.¹⁵¹

Für die Unterstützer Bartóks war dieser neuartige Gesangsstil offenbar das musikalische Kernelement des Werkes: Kodály betonte in seiner Uraufführungsrezension, dass nun zum ersten Mal eine Oper geschrieben worden sei, in der tatsächlich auf ungarische Weise gesungen werde. Den stilistischen Bezug zum – gleichzeitig verklärten – ungarischen Volkslied benutzte Kodály gezielt, um die ungarische Identität der Musik Bartóks zu unterstreichen.¹⁵² Natürlich ist dieser Artikel keine nüchtern-objektive Beurteilung. Derartige Parteinahmen dienten nicht zuletzt als Vorstoß im medialen Kampf um die öffentliche Anerkennung der neuen ungarischen Musik. Aber immerhin zeigt sich hier anschaulich, welcher musikalische Aspekt in Bartóks Umkreis als besonders wichtig erachtet wurde.

Dabei darf freilich nicht vergessen werden, dass Bartóks Gründe für die Ausprägung dieses Stils sich nicht in der Absicht nationaltypischer Verwurzelung erschöpften. Jahre später formulierte er in einem Brief an die *Music News* seine Überzeugung, dass die beiden grundsätzlichen Vortragsarten der Volksmusik – das Parlando und das Tempo giusto im strikten Zeitmaß – beide gleichermaßen auf einen musikalischen Urinstinkt des Menschen zurückgehen würden.¹⁵³ Der Parlando-rubato-Vortrag war in Bartóks Augen nicht nur ein Mittel zur authentischen Hungarisierung seiner Musik, sondern auch eine natürliche, unverfälschte und »wahre« Form menschlicher Musikausübung. Sie musste das Vorbild für den Gesangsstil seines ersten originalen Vokalwerks sein.

¹⁵¹ Vgl. Lampert, Vera: *Folk Music in Bartók's Compositions. A Source Catalog. Arab, Hungarian, Romanian, Ruthenian, Serbian, and Slovak Melodies*, Budapest 2008, S. 170 f.

¹⁵² Vgl. Kodály: Béla Bartóks Oper (1957), S. 61 f.

¹⁵³ Der Brief stammt vom 10. Oktober 1933, vgl. Szabolcsi (Hrsg.): *Weg und Werk* (1957), S. 273 f.

Zur Eigenart der Gesangspartien in *Herzog Blaubarts Burg* gehört es, dass sie keinen werkumspannenden motivischen Zusammenhang erschaffen: Die Vokalpartien etablieren praktisch keine formgebenden Themen und Motive und bilden auch keine musikalisch abgezielten Kleinformen innerhalb der durchkomponierten Oper. Der Aufbau einer umfassenden musikalischen Form bleibt die Aufgabe des Instrumentalparts. Motivische Verknüpfungen zwischen Singstimmen und Orchester sind ebenfalls rar gesät: Beide Ebenen entwickeln ihr musikalisches Gewebe über weite Strecken unabhängig voneinander. Ein minimaler Hang zur Formgebung der Singstimme taucht immerhin in einigen paarweise geformten Melodiebögen auf. Sie sind eine Art formgebendes Zugeständnis in den ansonsten sehr frei gestalteten Vokalpartien. Als Aspekt seines vokalen Schreibstils wird sich das auch in den folgenden originalen Vokalwerken Bartóks in ähnlicher Weise zeigen. Genauer Wiederholung geht er dabei – auch das ein typischer Zug seiner Kompositionsweise – für gewöhnlich aus dem Weg und schafft Bezug durch Ähnlichkeit von Bewegungsrichtung und Rhythmik. László sieht darin eine Konsequenz des »sich unaufhörlich bewegenden Seelendramas«¹⁵⁴, das zwischen Blaubart und Judith in Gang kommt.



Nbsp. 6: Vermeidung genauer Wiederholung: Judiths Ausruf ist in seiner Wiederholung klar als Imitation zu erkennen, verwendet aber eine neue Tonskala und veränderte Diastematik (Ziff. 39, T. 4–7). Über derartige zweiteilige Zellen geht die motivische Bezugnahme innerhalb der Vokalpartien kaum je hinaus.

Eine Mittelstellung zwischen motivischer Bildung und immer neuem affektiven Reflex auf das »Seelendrama« nimmt der häufig wiederkehrende Ausruf Judiths »Kékszakállú« (»Blaubart« oder »Blaubärtiger«)¹⁵⁵ ein. Als erkennbar abgehobener Ausruf ist diese Anrede im Verlauf der Oper 16 Mal zu hören und ebenso oft erscheint sie in einer neuen Version: Sie beginnt auf acht unterschiedlichen Anfangstönen – enharmonische Überschneidungen ausgenommen –, erscheint fast jedes Mal in neuer Diastematik, schwankt im Ambitus von der Tonrepetition auf

154 László: A prozódia a dramaturgiáig (1985), S. 112.

155 Diese wiederkehrende Anrede des Burgherrn ist in der lange Zeit gebräuchlichen deutschen Übersetzung von Wilhelm (Vilmos) Ziegler verändert worden: Statt wie im Originaltext jeweils ein und dieselbe Anrufung zu wiederholen, wurde Blaubart dort situationsorientiert mit immer neuen Beinamen titulierte, so »Vielersehnter«, »Vielverfehmtter«, »Vielverläßner«, »Vielbeneidter«, »Vielverschloßner« u. a. In der heute gebräuchlichen Übersetzung (Karl Heinz Füßls und Helmut Wagners Revision von 1963) ist dieser Umstand behoben worden, und es wird durchgehend das dem Originaltext entsprechende »Herzog Blaubart« verwendet.

einer Stufe bis zur Oktav und verwendet zahlreiche rhythmische Varianten.¹⁵⁶ Dennoch ergibt sich über den bloßen Wortlaut hinaus eine musikalische Wiedererkennbarkeit: Durch die Anlehnung an die natürliche Sprachbetonung entsteht zum Ausruf »Kékszakállú« eine rhythmische Kontur, die trotz der Dehnungen und Verschiebungen den Zusammenhang zwischen den Versionen aufrecht erhält. Die melodische Bewegungsrichtung ist fast durchgehend abwärts gerichtet. Nur einmal beschränkt sich der Ausruf auf die Rezitation auf einer Stufe, und nur ein einziges Mal in allen Versionen kommt neben Tonwiederholungen und Abwärtsbewegungen auch ein Intervallschritt nach oben vor.

Kék - sza - kál - lú.
Her - zog Blau - bart.

Kék - sza - kál - lú!
Her - zog Blau - bart!

Kék - - - - - sza - kál - - - - - lú!
Her - - - - - zog Blau - - - - - bart!

Kék - - - - - sza - kál - lú!
Her - - - - - zog Blau - bart!

Kék - - - - - sza - kál - lú,
Her - - - - - zog Blau - bart,

Kék - - - - - sza - kál - lú!
Her - - - - - zog Blau - bart!

Nbsp. 7: Eine Auswahl der Versionen von Judiths »Kékszakállú«-/»Herzog Blaubart«-Ausruf.
Von links nach rechts bzw. oben nach unten: Ziff. 3, T. 2; Ziff. 5, T. 10; Ziff. 16, T. 7 bis Ziff. 17, T. 4;
Ziff. 56, T. 7 f.; Ziff. 86, T. 12–15; Ziff. 87, T. 1 f.

¹⁵⁶ Schlötterer formuliert treffend – allerdings nicht im Zusammenhang mit *Herzog Blaubarts Burg* –, dass ein Motiv für Bartók »nichts Starres und Unveränderliches, sondern in stetem organischen Wandel begriffen« ist, so dass eine Urform des Motivs »nur in der Abstraktion« existiert. Vgl. Schlötterer, Roswitha: *Béla Bartóks Kompositionstechnik. Dargestellt an seinen sechs Streichquartetten* (= *Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft* 3), Regensburg 1956 (ursprünglich veröffentlicht unter ihrem Geburtsnamen Traimer), S. 5 f. Auch in Bartóks Oper beziehen sich die verschiedenen Ausformungen des »Kékszakállú«-Ausrufs nicht auf eine Urversion, sondern stehen gleichberechtigt nebeneinander – gewissermaßen als Auswahl von potenziell möglichen musikalischen Projektionen des Wortlauts.

In einem motivisch möglichst ungebundenen, flexibel fließenden Vokalstil schafft Bartók damit eine Art losen Referenzpunkt anhand der einzigen regelmäßig wiederholten Textstelle des Librettos. Es fügt sich perfekt ins Gesamtkonzept der Oper ein, dass dabei keine vokale (Leit-)Motivik aufgebaut wird. Stattdessen reagiert die melodische Formung des »Kékszakállú«-Ausrufs in Höhe, Ambitus, Diastematik und Rhythmus jeweils auf die unmittelbare dramatische Situation, in der sie verortet ist. Diese grob umrissene Kontur kann sich auch vom ursprünglichen Wortlaut lösen und in Verbindung mit anderen Textpassagen eine kommentierende Wirkung entfalten.¹⁵⁷ So ruft Blaubarts vergeblicher Protest kurz vor dem Öffnen der sechsten Türe Judiths typischen Ausruf in Erinnerung:





Nbsp. 9: Oben ein kurzer Ausschnitt aus dem brieflichen Notenzitat mit der Markierung des »Leitmotivs«. Unten eine Dur-Variante dieses Motivs, der Beginn der Solo-Einleitung zum posthum veröffentlichten Violinkonzert.

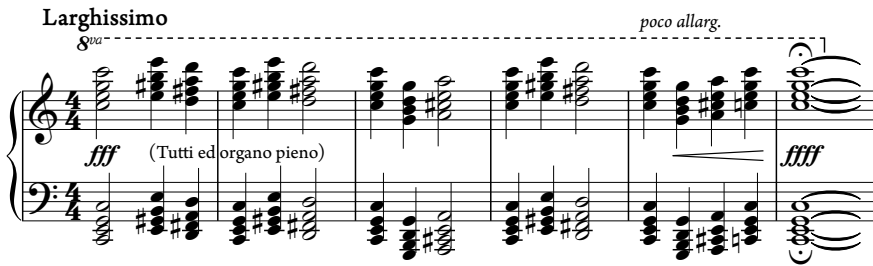
In seiner Umkehrung oder Krebsform erinnert das Stefi-Geyer-Motiv stark an einige Versionen des »Kékszakállú«-Ausrufs, auch wenn es tatsächlich nur einmal zu einer genauen diastematischen Übereinstimmung mit der Urversion kommt¹⁶⁰ und die charakteristische große Sept nur zweimal als Rahmenintervall fungiert. Dennoch ist es natürlich reizvoll, einen Zusammenhang zwischen Judiths Ausruf und dem emotional aufgeladenen Liebesmotiv zu vermuten. Hinter der »Kékszakállú«-Kontur ließe sich dementsprechend ein autobiographisch gefärbter Hinweis auf vergebliche Liebeshoffnung oder auch allgemein auf Liebe und Weiblichkeit vermuten. Darüber hinaus lassen sich Spuren des Leitmotivs sogar bis hinein in die Harmonik des Orchesters verfolgen.¹⁶¹

Harmonik und Tonalität: Der Orchesterpart und sein Verhältnis zu den Gesangspartien

In *Herzog Blaubarts Burg* räumt Bartók dem konventionellen Dreiklang noch einen wichtigen Platz in seiner Klangsprache ein. Auch wenn sich aber vereinzelt noch funktionale Wendungen finden, wird ein konventioneller durmollltonaler Zusammenhang nachhaltig verwischt. Generell werden modale Wendungen gegenüber dominantischen Wirkungen bevorzugt. Ein probates Mittel ist auch die Verwendung parallel geführter Akkorde. Das Ergebnis deutet in weiten Teilen weniger auf die Chromatik des früheren Vorbilds Strauss als auf die Neigung zu Terzverbindungen hin, wie bei Liszt oder aktueller bei Debussy.¹⁶² Insbesondere die Parallelakkordik ist ein Stilmittel, das für die folgenden Jahre ein typisches Merkmal für Bartóks Instrumentalstil werden und letztlich auch nicht vor seinen Vokalpartien Halt machen wird.

¹⁶⁰ Das ist gleich beim ersten Auftreten des Ausrufs kurz nach Ziff. 3 der Fall, wie im obigen Beispiel zu sehen ist. Interessanterweise ist dieser Umstand erst in einer überarbeiteten Version dieser melodischen Linie zustande gekommen, s. o.

¹⁶¹ Vgl. Leafstedt: *Inside Bluebeard's Castle* (1999), S. 81 und Antokoletz: *Musical Symbolism* (2008), S. 208–213 und 249. Antokoletz vermutet in der Verarbeitung des Motivs allerdings eher einen Hinweis auf »a state of spiritual intoxication« als auf Liebeshoffnungen.



Nbsp. 10: Die monumentale Parallelakkordik zur fünften Tür (Ziff. 74, T. 19–24).

Neben diese Neueinordnung des traditionellen Dreiklangs treten allerorten Mittel zur Sprengung herkömmlicher Harmonik: Quartenschichtungen, Ganztonskalen als Materialgrundlage, freie harmonische und melodische Verwendung von Tritonus und Sept, flexible Hinzufügung von chromatischen oder diatonischen Nebennoten, polymodale und -tonale Passagen.

Judit
Judith

Nyisd ki!
Öff - ne, nyisd ki!
öff - ne,

Nbsp. 11: Ganztonskalen: Im begleitenden Orchester werden die beiden Ganztonreihen alternierend gegenübergestellt. Judith zeichnet zusätzlich die Tonfolge C-D-E-Fis nach (im folgenden Takt – hier nicht mehr zu sehen – kommt noch Gis hinzu; Ziff. 23, T. 9–11).

162 Vgl. Kroó: Duke Bluebeard's Castle (1961), S. 336 und ders.: Opera (1993), S. 358. Zum Einfluss von Strauss bzw. Debussy bei Bartóks Klangflächenbildung vgl. außerdem Winking: Klangflächen (1982), S. 549–564. Vikárus weist auf Debussys *La Cathédrale engloutie* aus dem ersten Buch der *Préludes* als mögliches Vorbild für die Parallelakkordik der fünften Tür hin. Vgl. Vikárus, László: *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában. A hatás jelenségének értelmezéséhez* [Modell und Inspiration in Bartóks musikalischem Denken. Zur Deutung von Einflussserscheinungen], Pécs 1999, S. 203.

tr

mf (2 Klar.)

tenuto

Judit
Judith *p*

A te vá - rad fa - la vé - res!
 Dei - ner Fes - te Wän - de blu - ten!

(tr)

Nbsp. 12: Bimodalität zwischen Orchester und Singstimme: Zum Blutmotiv (*Gis-A*) tritt eine Klarinettenstimme hinzu, die wie Judith auf *E* Halt macht, aber ansonsten anderes Tonmaterial verwendet. Der Akkord *A-E-A* (Streicher und Harfe), der am Ende der Phrase dazu tritt, verortet beide Linien dann allerdings nachträglich nach *A* (Ziff. 34, T. 2–6).

Im Nebeneinander von Dreiklangs- und fortgeschrittener Harmonik sind generell deutlich die traditionellen Konnotationen zu erkennen: Dissonanz weist auf Unheil, Bedrohung oder Verwirrung hin, Konsonanz auf positive Assoziationen. Das beste Beispiel dafür ist das sogenannte »Blutmotiv«. Es besteht aus einem bloßen Halbtonintervall, wirkt wie eine primitive Ur-Dissonanz und wird in der Oper als negatives Emblem schlechthin verwendet.¹⁶³

In Passagen, die mit ausgiebiger Dissonanzverwendung zu tonaler Unklarheit führen, verwendet Bartók wiederum gerne stabilisierende Basstöne, die dann eine Art klangliche Stütze bilden.¹⁶⁴ Die Musik wirkt dadurch trotz einiger ausnehmend dissonanter Klangwirkungen im Grunde immer tonal, was in stark ausgebauter Form auch in den Liedern op. 15 und 16 zu beobachten sein wird. Dieses Mittel ist nicht ausschließlich an Vokalmusik gebunden, spielt aber in *Herzog Blaubarts Burg* eine merklich größere Rolle als in Bartóks Instrumentalwerken dieser Zeit.

¹⁶³ Das Blutmotiv hat neben seinem symbolischen Stellenwert auch formale Bedeutung und wird deshalb im Abschnitt zur Form näher behandelt.

Zwischen Singstimmen und Orchesterpart wird für gewöhnlich ein tonaler Zusammenhang beibehalten. Vokalpart und Instrumentalbegleitung lassen sich meist auf ein gleiches tonales Fundament zurückführen, so dass die Vokalmelodik überwiegend in der Harmonik des Orchesters aufgehoben ist. Wo ein derartiger tonaler Zusammenhang nicht nur übergangsweise aufgegeben wird, lässt sich eine musikalische Reaktion auf den Handlungsverlauf erkennen. Diese tonale Verbindung von Singstimme und Instrumentalbegleitung wird in den folgenden Vokalwerken Bartóks noch vielfach gelockert, zum Teil sogar aufgegeben werden.

Motivische Verweise zwischen Orchester und Gesang sind selten. Ausnahmen mögen die Regel bestätigen und sind natürlich außerdem für die Textdeutung bedeutsam, so Judiths Übernahme der *Cis-H-Cis*-Folge aus dem Orchester in der Zeile »*Sír a várado?*« (»Weint deine Burg?«; Ziff. 11, T. 5), Judiths beschwichtigender Gesang »*Szépen, halkan*« (im Libretto: »Lind und leise«; Ziff. 27, T. 6 ff.), der motivisch vom Orchester vorbereitet und dann *colla parte* unterstützt wird, oder Blaubarts Kantilene »*Váram sötét töve reszket*« (»Meiner Burg dunkler Grund erzittert«; Ziff. 50, T. 3 ff.), die einen kurzen Dialog mit den Hörnern eröffnet.

Form

Die Gesamtform des Einakters wird von einer klar erkennbaren Symmetrie bestimmt. Beginn und Schluss sind leise und zurückhaltend, als Gegenpol steht in der Mitte der auftrumpfende Moment der fünften Tür. Das äußert sich auch tonal: Die Oper beginnt mit einem pentatonischen Motiv auf *Fis* und findet am Schluss auch wieder zu *Fis* zurück, während der Höhepunkt der fünften Tür auf *C* fußt. Die gesamte Oper wird also von einem Tritonus-Bogen überformt.¹⁶⁵ Darin liegt nicht nur ein musikalisch-formaler Aspekt, sondern auch eine Analogie zu Dunkelheit und Licht: Die stufenartige Erhellung der anfangs dunklen Burg erreicht mit der fünften Tür ihren höchsten Grad und reduziert sich von da ab wieder bis zur völligen Dunkelheit des Schlusses. Bartóks starker und durch alle Phasen seines Schaffens erkennbarer Formwille gibt dem Einakter einen kompakten, überformenden tonalen Bauplan. Als Anregung diente ein Grundmotiv des Balázs-Dramas: der ordnende Einsatz von Licht.¹⁶⁶

164 Dadurch wird es – wie in vielen anderen Werken Bartóks auch – möglich, einen tonalen Übersichtsplan für Bartóks Oper zu erstellen. In mehreren Arbeiten sind dementsprechend den einzelnen Szenen dominante Grundtöne zugeordnet worden. Allerdings sind sich verschiedene Autoren im Detail nicht immer einig gewesen. Vgl. Lendvai: *Bartók dramaturgiája* (1964), S. 69 f.; Leafstedt: *Inside Bluebeard's Castle* (1999), S. 56 und Vikárius: *Erläuterungen* (2006), S. 36–38.

165 Dieser Umstand wird in den meisten Publikationen zu *Herzog Blaubarts Burg* erwähnt, auf die Anführung einer bestimmten Belegstelle wird hier verzichtet. Kroó vermutet hinter dem *Fis-C-Fis*-Aufriss den möglichen Einfluss von Strauss' *Salome* und *Elektra* einerseits, die Anlehnung an Eigenheiten rumänischer und slowakischer Volksmusik andererseits, vgl. Kroó: *Opera* (1993), S. 358. Blaubarts Schlusstöne *Fis-C* lassen sich im Übrigen ebenfalls als Anspielung auf die tonale Anlage der Oper auffassen.

166 Eingehender dazu weiter unten.

Zu dieser Bemühung um eine kohärente Formanlage der Vertonung gehört auch eine thematische, gewissermaßen sinfonische Geschlossenheit des Werkes. Darin besteht zwar ein allgegenwärtiger Grundpfeiler von Bartóks Musik, allerdings kein standardmäßiges Merkmal einer Oper. Bartók griff mit *Herzog Blaubarts Burg* also nicht nur zu einem unkonventionellen Libretto, sondern formulierte auch eine sehr moderne Auffassung von Musiktheater. Der erste Eindruck, der von der Musik ausgeht, wird allerdings der einer episodenhaften Abfolge von Bildern sein: Die einzelnen Türen erhalten durch eigene musikalische Einfälle oft illustrativen und lautmalerischen Charakters eine individuelle Farbgebung.

Auf den zweiten Blick offenbart sich allerdings schnell die sinfonische Vernetzung; ihr wichtigstes Mittel ist das auffällige Halbtonmotiv, das in der Forschung seit jeher den treffenden Namen »Blutmotiv« trägt: Obwohl schon vorher angedeutet, tritt es erst mit dem Öffnen der ersten Tür unverschleiert auf und verbindet sich dort eng mit dem erschreckenden Anblick von Blut.



Nbsp. 13: Das Blutmotiv bei seinem ersten offenen Auftreten, als die erste Tür geöffnet wird (Ziff. 30).

Bei den folgenden Türszenen bleibt das Motiv mit der Entdeckung von Blutspuren verbunden, beschränkt sich aber bald nicht mehr auf diese gegenständliche Bedeutung. Das Halbtonmotiv wird zum klingenden Sinnbild für Neugier und das Erstarken von Zweifel, Verdacht, Distanz und Konflikt. Als solches hört das »Blutmotiv« schon nach dem prachtvollen Ausblick der fünften Tür auf, nur als isoliertes Klangsymbol zu wirken, und dringt zunehmend in die Satzstruktur selbst ein. Auf Interpretationsebene unterwandern also die Zweifel Judiths die trügerische, zwischenzeitliche Eintracht. Auf kompositorischer Ebene verfährt Bartók mit dem Blutmotiv im Sinne einer sinfonischen Durchführung.¹⁶⁷

Des Weiteren hat Judit Frigyesi Zusammenhänge selbst zwischen zunächst disparat erscheinenden Motiven der Oper nachgewiesen und erkennt im musikalischen Verlauf der Oper eine durchgehende motivische Entwicklung.¹⁶⁸ Zum werkinernen Zusammenhang gehören auch

¹⁶⁷ Veress hat diese Rolle des »Blutmotivs« in seiner frühen grundlegenden Analyse nachvollzogen und damit eine seither anerkannte Interpretationsbasis geschaffen. Vgl. Veress: »Bluebeard's Castle« (1949/50), S. 32–38 bzw. 25–35.

¹⁶⁸ Frigyesi recurriert dabei auf die rhythmische Variationstechnik des Verbunkos-Stils. Bartók stand diesem Stil, der lange Zeit als durch und durch ungarisch gegolten hatte, in diesen Jahren ablehnend gegenüber. Das Variationsprinzip des Verbunkos scheint dennoch Einfluss auf seine Kompositionsweise gehabt zu haben. Vgl. Frigyesi: Verbunkos (2000), S. 144–148 und 150 f.

Bezugnahmen wie die folgende: Das Englischhorn-Motiv beim Öffnen der siebten Tür ruft in Form eines kurzen Fingerzeigs Blaubarts frühere Zeile »Váram sötét töve reszket« (»Meiner Burg dunkler Grund erzittert«) in Erinnerung. Es scheint so, als bestätige die Musik hier mit einer der seltenen vokal-instrumentalen Motiv-Verknüpfungen die früheren Befürchtungen Blaubarts:

mf

Vá - ram sötét tö - ve resz - ket,
 Mei - ner Fes - te Grund er - zit - tert,

mf

Molto adagio

p dolce (Clar.)

(Cor. ing.)

(Harm. e cord.)

Nbsp. 14: Blaubarts Kantilene bei Ziff. 50, T. 3, und das Eröffnungsmotiv der siebten Tür bei Ziff. 121.

Bartók gelingt die kompositorische Leistung, einen durchgehenden musikalischen Zusammenhang mit dem Eindruck einer Folge individuell ausgestalteter Bilder zu vereinen.¹⁶⁹ Welcher der beiden formalen Eindrücke im Vordergrund steht, wird sich ohne subjektive Wertung nicht entscheiden lassen. Folgerichtig schlug Kodály wahlweise die Charakterisierung als »Symphonie à tableaux« oder »Drame accompagné d'une symphonie«¹⁷⁰ vor.

Übersehen wir nicht, dass diese Gleichzeitigkeit von Linearität, Symmetrie und Episodenhaftigkeit in Balázs' Schauspiel bereits angelegt ist. Die ersten beiden Türen sind wie die letzten beiden deutlich negativ konnotiert, die mittleren drei – Schatzkammer, Geheimer Garten und

169 Vgl. Kroó: *Duke Bluebeard's Castle* (1961), S. 320–328 und Leafstedt: *Inside Bluebeard's Castle* (1999), S. 69–77. Antokoletz erkennt in den einzelnen Szenen häufig das Formmodell des vierzeiligen Volksliedes, vgl. Antokoletz: *Musical Symbolism* (2008), S. 186.

170 Zitiert nach Kroó: *Duke Bluebeard's Castle* (1961), S. 327.

Blaubarts Reich – dagegen positiv.¹⁷¹ Eine eigene »Ausmalung« erhalten die einzelnen Türszenen im wahrsten Sinne des Wortes durch den gezielten Einsatz der Bühnenbeleuchtung, wie Balázs ihn vorgeschrieben hat. Aus den geöffneten Türen soll jeweils Licht einer bestimmten Farbe in den Bühnenraum strahlen, und so strömt es aus der Folterkammer blutrot hervor, aus der Waffenkammer rötlich gelb, aus der Schatzkammer goldfarben, aus dem Garten blaugrün. Der Ausblick auf Blaubarts Reich durch die fünfte Tür lässt strahlendes, offenbar weißes Licht herein, während es mit der Öffnung der sechsten Tür wieder dunkler wird. Durch die siebte Tür fällt ein »mondscheinsilberner« Lichtkegel, bis die Burg letztendlich wieder in völliger Dunkelheit versinkt.¹⁷² Der Ansatz zur Tableau-Folge ist ohne Zweifel schon im ursprünglichen Theaterstück vorgegeben und keine Neuerung in Bartóks Vertonung. Allerdings gerät die Ausgestaltung der einzelnen Szenen mit den Mitteln seiner Musik deutlich plastischer und überzeugender.

Insgesamt zeigt sich schon bei *Herzog Blaubarts Burg* das auch später typische Vorgehen Bartóks, eine Textvorlage in Form und Aufbau intakt zu lassen und in der Vertonung nachzuvollziehen. Modifikationen beschränken sich vorwiegend auf die Abänderung von Details. Die formale Anlage wird nicht in Frage gestellt oder umgeworfen, allenfalls präzisiert. Das betrifft vor allem den Schluss der Oper, der ja bis zu seiner endgültigen Version einige Veränderungen erlebte, aber zu keinem Zeitpunkt zu einer völligen dramaturgischen Neukonzeption geriet. Bezeichnend ist auch, dass die Vokalpartien nur andeutungsweise am ausgeklügelten motivischen und formalen Aufbau der Oper mitwirken. Sie sollen Emotionalität und augenblickliche Stimmung des Sprechers ausdrücken, sind aber nicht für die Momente musikalischen Wiedererkennens verantwortlich. Der tatsächliche musikalische Zusammenhang des Werkes entsteht weitestgehend aus dem Orchesterpart heraus.

Textdeutung

In zahlreichen interpretierenden Analysen sind bereits Aspekte aus allen Ebenen der *Blaubart*-Musik mit Aussagen zu Text- und Handlungsdeutung verbunden worden. Diese gesammelten Erkenntnisse, die sich mittlerweile auf Beobachtungen mehrerer Forschergenerationen stützen können, vermögen zu zeigen, wie ungemein subtil und stimmig Bartóks erste großangelegte Textvertonung gelungen ist. Er verfügte problemlos über alle kompositorischen Mittel, die er benötigte, um die Textvorlage in seinem Sinne umzusetzen. Von schiefen Kompromissen eines unsicheren Bühnendebütanten ist nirgends etwas zu sehen. Die Vertonung von Balázs' *Herzog*

171 Vgl. Banks: *Images of the Self* (1991), S. 11.

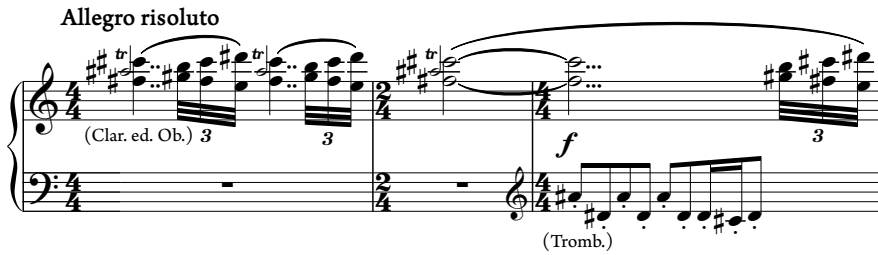
172 Die »Lichtregie« Balázs' und ihre Implikationen werden insbesondere diskutiert bei Mauser: *Musikdramatische Konzeption* (1981), S. 75 f., Leafstedt: *Inside Bluebeard's Castle* (1999), S. 61, und Hercher, Christiane: Apoll war nicht nur der Gott des Gesangs, sondern auch jener des Lichts. Die Beziehung von Musik und Licht in Béla Bartóks *Herzog Blaubarts Burg*, in: »Denn in jenen Tönen lebt es«. *Wolfgang Marggraf zum 65.*, hrsg. v. Helen Geyer, Michael Berg und Matthias Tischer, Weimar 1999, S. 345–365.

Blaubarts Burg ist eine individuelle Lösung, die sich nicht schablonenartig auf andere Texte übertragen ließe. Dennoch zeigt sich eine grundlegende Haltung zur Vokalkomposition und zur Wahl der kompositorischen Mittel, mit denen der Text und die ihn vertonende Musik verknüpft werden.

Die Singstimme, da sie sich gegen eine artifiziell-instrumentale Behandlung stellt, erzeugt keine plastische Textdeutung, malt das soeben Gesungene also nie in symbolbehafteten Klangbildern aus. Hinter den Gesangspartien steht kein abstraktes Verständnis. Die Singstimme orientiert sich an natürlichem Sprachrhythmus und Sprachmelodie und trägt damit die Stimmung der Rolle in der jeweiligen Situation in sich, nicht aber den dramaturgischen Kontext. Das ist an sich kein Exotikum für eine Oper, aber bemerkenswert im Zusammenhang mit der ansonsten sinfonischen Machart der Musik: Die Singstimme steht gewissermaßen auf einem anderen Blatt als das sorgfältig konzipierte Instrumentalgewebe, sie nimmt am sinfonischen Aufbau nicht Teil. Im Rahmen ihrer Möglichkeiten dient die Melodik der Vokalpartien aber immerhin zur Profilzeichnung der Figuren. So neigt Blaubart insgesamt mehr zu Pentatonik und ebenmäßig getragenen Linien als Judith, die wiederum eine sprunghaftere und chromatischere Melodik zeigt.

Die Schaffung von Atmosphäre und Gesamtdramaturgie obliegt dem Orchesterapparat. Ein auffallendes Mittel ist dabei die musikalisch-plastische Ausmalung der Türszenen, die im Vokalstil der Oper keinen Platz gefunden hat. Die einzelnen Türen erhalten ihre eigene Kolorierung durch Motive, die mit offensichtlichen Anspielungen arbeiten und oft auf das naheliegend Motorische abstellen. Als die Tür zur Folterkammer geöffnet wird, stellen schnelle Xylophon-Läufe offenbar Kettenrasseln dar. Zur Waffenkammer ertönt ein Posaunenmotiv, das an Kriegsfanfaren erinnert. In der Schatzkammer strahlt in ununterbrochener Schlichtheit ein D-Dur-Akkord. Leise Streichertremoli und die mit Flatterzunge gespielte Flöte lassen in der Gartenszene an umherschwirrende Insekten und ihr Summen denken, während sich der Wechselgesang von Holzbläsern und Horn als Darstellung von Pflanzen und Rankenwerk interpretieren lässt. Der Tränensee wird zunächst durch ein weit ausgreifendes Arpeggio in Harfe, Klarinette und Celesta illustriert: Es drängt sich die Assoziation einer fast regungslosen Wasseroberfläche auf, über die sich vereinzelte konzentrische Kreise ausbreiten.¹⁷³

173 Insofern ist Kalotaszegis Ansicht nicht zuzustimmen, wonach diese Motive keine charakterisierenden Beschreibungen seien, sondern Symbole für »menschliche Scheinwerte wie Macht, Gewalt und Reichtum«, vgl. Kalotaszegi: *Zeichenhaftigkeit* (1991), S. 328–330: Die Türszenen, wie sie schon im Drama Balázs' angelegt sind, können natürlich als derartige Symbole fungieren, die Musik aber kann solche abstrakten Vorstellungen eigenständig überhaupt nicht darstellen (man muss Eduard Hanslicks Ästhetik nicht von Grund auf befürworten, um ihm in diesem Punkt zuzustimmen). In der Unisono-Melodie, die mit dem Wellenmotiv des Tränensees alterniert, steckt natürlich eine Andeutung über das naheliegende Konkrete der Wasserbewegung hinaus: Was das aber ist, muss das Libretto, muss Balázs' dramatischer Entwurf verdeutlichen, die Musik allein kann es nicht.



Nbsp. 15: Das eröffnende Motiv der Waffenkammer (Ziff. 42, T. 5–11) mit dem militärisch wirkenden Fanfarenmotiv der Posaunen.

The image shows a musical score for three instruments: B-Clarinet (in C notation), Harp, and Celesta. The B-Clarinet part is in 4/4 time, featuring a series of eighth notes with trills and triplets, marked with a piano (p) dynamic. The Harp part is in 4/4 time, featuring a series of eighth notes with trills and triplets, marked with a piano (p) dynamic. The Celesta part is in 4/4 time, featuring a series of eighth notes with trills and triplets, marked with a piano (p) dynamic. The score includes various musical notations such as trills, triplets, and dynamic markings.

Nbsp. 16: Die Darstellung des Tränensees (Ziff. 95).

Obwohl abstrakt gedacht, funktioniert das wichtigste Motiv des Werks, das »Blutmotiv«, im Grunde ganz ähnlich, nämlich als direkte Übersetzung eines äußeren Sachverhalts ins musikalische Vokabular: Die nackte Halbtondissonanz, der dissonante »Konflikt« zweier Töne, wird zum Symbol von Distanz und Trennung. Wird diese bloße Dissonanz in einen melodischen Schritt aufgelöst, kann sie ihre isolierte Signalwirkung verlieren und latent in die Satzstruktur einfließen. Da der Halbtonschritt als einzelnes, allgegenwärtiges Intervall an sich kein überzeugendes, eigenständiges Motiv sein kann, ist dieser Vorgang für den Zuhörer natürlich nicht frappierend. In der analysierenden Interpretation verschwimmen schnell die Grenzen zwischen einer Halbtönigkeit mit außermusikalischer Deutungsmöglichkeit und dem Halbton als naturgemäßem Bestandteil sowohl von Diatonik als auch Chromatik. Indem die bloße Halbtondissonanz aber in den ersten Türszenen sorgfältig mit außermusikalischer Bedeutung aufgeladen wurde, kann Bartóks Musik nach der fünften Türe durch eine nunmehr melodische Figur eine ganz konkrete Erhellung des Bühnengeschehens herbeiführen: Verdacht und Misstrauen haben die Beziehung zwischen Judith und Blaubart vollständig unterwandert. Der anfangs noch von außen herangetragene Zweifel ist nunmehr verinnerlicht worden und erhält jetzt seine gesamte

zerstörerische Kraft. Dieser Vorgang der musikalischen Textdeutung kommt dem literarischen Konzept des Symbolismus erstaunlich nah, da das Blutmotiv seine außermusikalische Bedeutung selbst dann noch behält, wenn es im Zuge musikalischer Durchführung seine offene Signalkwirkung bereits verloren hat.¹⁷⁴

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Agitato molto' with a tempo marking of a quarter note equal to 160. It contains a half-tone ostinato in the right hand, with the left hand providing harmonic support. The bottom staff is labeled 'Molto sostenuto' with a tempo marking of a quarter note equal to 46-48. It contains a half-tone melody in the right hand, with the left hand providing harmonic support. Both staves are marked 'mf' (mezzo-forte).

Nbsp. 17: Oben: Nach dem Öffnen der fünften Tür will Blaubart mit einem Hinweis auf die nunmehr hell erleuchtete Burg Judiths Neugier auf die übrigen Türen übergehen. Ein stark halbtöniges Ostinato im Orchester bereitet daraufhin die vehemente Forderung Judiths nach den verbliebenen Schlüsseln vor (Ziff. 85, T. 1 f.). – Unten: Eine analoge Situation ergibt sich vor Judiths Fragen nach den früheren Frauen Blaubarts. Wieder wird mit halbtöniger Melodik auf das Eindringen des Zweifels hingewiesen (Ziff. 105, T. 1 f.).

An diesen Vorgängen haben die Vokalpartien geringen bis gar keinen Anteil. Die Partitur sieht eine Arbeitsteilung vor, in der die Singstimme andere Aufgaben zugeteilt bekommt und nicht

174 Vgl. Veress: »Bluebeard's Castle« (1949/50) und Kroó, György: Monothematik und Dramaturgie in Bartóks Bühnenwerken, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 5,1-4 (1965), S. 449-467. Für Kroó wird das halbtönige Blutmotiv damit zum Schlüssel für das Verständnis der Oper, da es seinen Symbolwert – für Kroó die Einsamkeit und Isoliertheit des Mannes oder Künstlers – unmissverständlich in den Vordergrund stellt. Die außermusikalische Bedeutsamkeit des Halbtonschrittes ist auch ein Kerndanke in Antokoletz' *Blaubart*-Analyse.

In der Verwendung eines solchen Motivs, das über sich selbst hinausweist, lässt sich natürlich der Einfluss Wagners feststellen. Schon in der Stoffwahl sind ja Ähnlichkeiten zum *Lohengrin* erkennbar, vielleicht auch in der Beschaffenheit der charakterisierenden Motive in den einzelnen Türszenen. Allerdings darf der Blick für die Unterschiede nicht verloren gehen: Die symbolische Aufladung eines Motivs ist das eine. Die Entwicklung und Transformation des Motivs im Zuge der Oper geht aber einen Schritt weiter. Außerdem konzentriert sich Bartók auf ein zentrales »Leitmotiv«, vgl. Wörner: *Sieben Schlüssel* (1970), S. 126-128. Ein ganzes Arsenal an Leitmotiven wäre dem einaktigen Anti-Mythos Balázs' auch kaum angemessen gewesen.

nur eine klangliche Erweiterung des Orchesterapparats ist. Bartóks grundlegendes Verständnis von Gesang und Orchester als verschiedene, nicht zwangsläufig zusammengehörige musikalische Ebenen birgt dabei weitere Möglichkeiten der Textdeutung in sich: Tonale und stellenweise auch motivische Einigkeit ist – in Verbindung mit dem Dramenverlauf – als Hinweis auf Verständnis und Annäherung zu verstehen. Nicht umsonst sind Blaubarts melodische Linien deutlich häufiger von der Orchesterharmonik gedeckt als jene Judiths. In Momenten, in denen Judith sich Blaubart empathisch annähert oder Abstand von neugierigen Forderungen nimmt, ist dieser Effekt gut hörbar. So wird ihr zutraulicher Gesang vor dem Öffnen der ersten Türe *colla parte* begleitet. Der schroffe emotionale Gegensatz der fünften Türe dagegen wird auch dadurch offensichtlich, dass Blaubarts stolze Worte pompös vom Orchester getragen werden, während Judiths Antwort in unbegleitete Stille hineingesprochen ist:

Szé - pen, hal - kan fo - gom nyit - ni, Hal - kan,
 Ganz be - hut - sam will ich öff - nen, lei - se

p *più p*

Nbsp. 18: Die zwischenzeitliche Harmonie zwischen Judith und Blaubarts Burg (seiner Seele) wird musikalisch sinnfällig (Ziff. 27, T. 6 f.): Ihr Gesang wird melodisch vollständig vom Orchester mitgetragen.

Ugy-e hogy szép nagy, nagy or-szág?
 Nicht wahr, herr - lich wei - te Lan-de?

Judith:
 Judith: *senza espressione*
p Szép és nagy a te or-szá-god.
 Schön und groß sind dei-ne Lan-de.

mf *molto cresc.* *fff*

Nbsp. 19: Das Gegenbild liefert die Szene der fünften Tür: Blaubarts Gesang ist auf C zentriert und schwelgt gemeinsam mit vollem Orchestereinsatz in Durklängen, während Judith distanziert und unbeteiligt in einem Es-Modus antwortet. Dass dieser pentatonisch anmutet, lässt sich als bemühtes Zugeständnis an die Melodik Blaubarts lesen. Aber es missglückt, und herauskommt eine tonal völlig entfremdete Phrase.

Nicht zuletzt findet die klanglich-plastische Ausmalung der Burg und ihrer Kammern im Orchester statt. Natürlich ist das eine kompositorische Notwendigkeit, wo sollte sie auch sonst stattfinden? Aber die Konsequenz für die Beziehung zwischen Handlung und Musik ist aufschlussreich: Blaubarts Seele ist die Burg, die Burg ist das Orchester. Genau dieser Zusammenhang kommt ein letztes Mal deutlich zum Vorschein, wenn Blaubarts Abschiedsworte an Judith von den Hörnern *colla parte* verstärkt werden, während ihre letzten Rufe kein Echo mehr im Instrumentalklang hervorgerufen.

Weitere bedeutsame Momente musikalischer Deutung ergeben sich erst aus dem Kontext mit Bartóks übrigem Schaffen, wie die bereits erwähnten Anklänge an das Stefi-Geyer-Motiv. Einen anderen Anknüpfungspunkt stellen die Walzeranwandlungen in Bartóks Musik dar. Mindestens zweimal scheinen sie in *Herzog Blaubarts Burg* auf: noch vor dem Öffnen der ersten Türe, als Judith in Vorfreude auf die bald hell erleuchtete Burg auch bei Blaubart Zuversicht wecken will, und später noch einmal zu Blaubarts gelöster Stimmung nach der Pracht der fünften Tür.

The image displays two systems of musical notation. The top system features a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The vocal line includes lyrics in Hungarian: "Gye - re nyissuk, Ve - lem gye - re. Laß uns öffnen, laß uns öff - nen." The piano accompaniment includes markings like "mp subito" and "5". The bottom system shows a vocal line (bass) and a piano accompaniment. The vocal line includes lyrics: "Gye - re, gye - re, tedd, szí - vem - re, Komm doch, komm doch, komm ans Herz mir!". The piano accompaniment includes a marking like "f".

Nbsp. 20: Oben die entfernte Walzeranwandlung noch vor dem Öffnen der ersten Tür (Ziff. 26, T. 8–10), unten die deutlicheren Anklänge, als sich Blaubart nach dem Anblick seines weitläufigen Reiches in gelöster Stimmung befindet (Ziff. 80, T. 3–6).

Schon 1908 platzierte Bartók als Schlussstück seiner 14 *Bagatellen* für Klavier einen ins Groteske überzeichneten Walzer, der gleich zu Anfang vielsagend das Stefi-Geyer-Motiv zitierte. Die vorhergehende Bagatelle ist ein *Lento funebre* mit der Überschrift »(Elle est morte)«. Auch hier erscheint in den letzten Takten das bekannte Leitmotiv, parallel zum Kommentar »meghalt« (»[sie] ist gestorben«). Der Walzer hat hier die verträumte Gemütlichkeit des romantischen Genrestücks weit hinter sich gelassen. Stattdessen bekommt er vor dem Hintergrund der Geyer-Episode etwas Dekadentes, Bitteres, sogar Sardonisches. Ein wenig von dieser Aura ist in den entsprechenden Stellen von *Herzog Blaubarts Burg* noch gegenwärtig, bedenkt man die grundsätzlich pessimistische Färbung der Handlung. In den Liedern des Jahres 1916, besonders in den Ady-Liedern op. 16 wird diese Seite noch einmal stärker aufscheinen und sogar auf den späteren *Wunderbaren Mandarin* vorausweisen.

Oder denken wir an die Bartók'sche »Nachtmusik«, eine Art Individualgenre des Komponisten. Seine umfassende Ausprägung hat es erst in verschiedenen späteren Werken erhalten: so vor allem 1926 in *Az éjszaka zenéje* (*Klänge der Nacht*) aus der Klaviersuite *Szabadban* (*Im Freien*), des Weiteren in den Mittelsätzen seiner ersten beiden Klavierkonzerte (1926 und 1930/31), allerdings auch schon 1916 in *Itt lent a völgyben* (*Im Tale*) aus den *Fünf Liedern* op. 15. Der dort so zentrale Kontrast zwischen geräuschhaften, clusterartigen Akkorden und davon abgesetzter Unisono-Melodie ist schon in *Herzog Blaubarts Burg* vorgezeichnet: in der Illustration des Tränensees. Die Arpeggios von Harfe, Klarinette und Celesta haben durch ihre Klangdichte zweifelsohne Akkordqualitäten; ihnen stellen sich zweitönige Melodiefragmente in Oboe, Klarinette und Fagott gegenüber.

Ein anderer Bezugspunkt zum späteren Schaffen Bartóks besteht in der Rolle der Klarinette bei Judiths erstem einschmeichelnden Versuch, Blaubart zum gemeinsamen Öffnen der Türen zu bewegen. Eine arabeskenartige Figur wird kurz vorher von den Bratschen eingeführt, dann von den Holzbläsern aufgenommen und geht schließlich allein auf die Klarinette über, um dort Judiths Verführungsversuch zu umspielen. Hier ist schon eine Assoziation angelegt, die mit aller Deutlichkeit im *Wunderbaren Mandarin* zum Vorschein kommen wird: Die Lockrufe des Mädchens werden dort von einer Solo-Klarinette illustriert; Klangfarbe und Spieltechnik der Klarinette drücken weibliche Verführungskunst aus.

Bartóks *Blaubart*-Oper ist ein aufschlussreicher Ausgangspunkt für eine Untersuchung seines Vokalstils; und gleichzeitig finden sich hier auch Keimzellen für kompositorische Ideen nicht unbedingt vokaler Natur, auf die er in späteren Werken erneut zurückgreifen sollte – oft in noch auffälligerer Form. Dass diese musikalischen Ideen in den Vokalwerken konkrete textuelle Zusammenhänge haben, macht ihre Interpretation umso fundierter oder überhaupt erst möglich.

2.1.4 Zusammenfassung und Kontextualisierung

Herzog Blaubarts Burg ist in vielerlei Hinsicht ein Kristallisationspunkt in Bartóks Stilentwicklung und Biographie, aber auch in einem größeren Kontext zeitgenössischer Tendenzen und Einflüsse. In seinem ersten reifen originalen Vokalwerk versucht Bartók sogleich, die große

Aufgabe zu lösen, einen genuin ungarischen Gesangsstil für die Opernbühne zu erschaffen. Maßgeblichen Einfluss übt dabei das Volkslied aus, das erst wenige Jahre zuvor begonnen hat, ein zentrales Thema im Schaffen des Komponisten zu werden. Aber auch der wichtige Einfluss Debussys wirkt im Hintergrund merklich mit, sowohl im Vokalstil als auch in der Instrumentalharmonik. Die Bemühung um eine Synthese von Folklore und moderner Kunst, die so wesentlich für Bartóks Schaffen werden sollte, zeigt sich nicht nur in seiner Vertonung, sondern bereits in Balázs' symbolistischem Drama: Das psychologische Thema ist sprachlich in Anlehnung an alte Volksballaden gestaltet. Das Libretto atmet gleichzeitig die zeitgenössische Gedankenwelt in vollen Zügen, was insbesondere anhand der Themenkreise des Symbolismus und einer nietzscheanisch inspirierten Weltsicht deutlich wurde, die hier ins Licht gerückt sind. Bezüge zu Bartóks ästhetischer und intellektueller Gedankenwelt und zu seiner Biographie sind nicht schwer aufzuzeigen. Sie geben einen guten Eindruck davon, wie eng die originale Vertonung eines Textes mit seiner gesamten Persönlichkeit verwoben sein konnte, und wie wenig das Resultat zu tun hatte mit Komposition als bloßer Handwerksausübung. Schon die Wahl des Textes erfolgte aus persönlichen, inneren Motiven. Zu schwerwiegenden Veränderungen der Textvorlage kam es im Zuge der Vertonung nicht, Konzept und Formanlage wurden übernommen. Allerdings zeigt der Umgang Bartóks mit dem Libretto von Anfang an ein hohes Maß an selbstbewusster Unabhängigkeit: Kürzungen und Änderungen nahm Bartók nach eigenem Maßstab vor. Überhaupt erfolgte die Vertonung nicht im engen Schulterschluss mit dem Textdichter, obwohl dieser zum nahen Bekanntenkreis des Komponisten gehörte und – wie Balázs' Brief mit neuer Schlussversion zeigt – zeitweise versuchte, Einfluss auf den Entstehungsprozess der Oper zu nehmen. Bartók machte sich das Libretto im Zuge der Komposition ganz zu eigen; aus einem inspirierenden Fremdtext wurde eine eigene, persönliche Aussage. Diese Grundhaltung wird in all seinen noch folgenden originalen Vokalwerken Bestand haben.

Zu Bartóks Vokalmusikstil gehört eine klare Unterscheidung der Zuständigkeiten von Singstimme und Instrumentalpart: Musikalische Kommentierung und Interpretation des Textes finden bei *Herzog Blaubarts Burg* fast ausschließlich im Orchester statt. Die Singstimme fungiert als Träger der unmittelbaren Stimmung der jeweiligen Rolle, dient aber nirgends zur Schaffung größerer dramaturgischer Einheiten. Gleichzeitig ist in der phrasenartigen Gliederung der Vokalpartien die vorgegebene Textgliederung durchweg mit großer Klarheit nachvollzogen. Auf höherer formaler Ebene gilt Gleiches für den Instrumentalpart: Wo Balázs in seinem Drama Pausen vorgesehen hat, setzte Bartók sie auf naheliegende Weise um und ließ das Orchester den entstandenen Freiraum ausfüllen. Die harmonische Klangsprache, die er verwendete, lässt durchweg eine bewusste Distanzierung von traditioneller Dur-Moll-Tonalität erkennen, ohne aber die Grundlage herkömmlicher Dreiklänge an sich völlig aufzugeben. Schon zu diesem Zeitpunkt seines Schaffens ist Bartók in anderen Werken verschiedentlich radikaler zu Werke gegangen als in der Großform seines Bühnenwerks, so in seinen *Bagatellen*, den *Burlesken*, den *Elegien*, den *Klageliedern* oder auch dem 1. *Streichquartett*. In seiner *Blaubart*-Oper sind Vokalpartien und Orchester zwar nicht in durchweg homogener Tonalität verschmolzen, allerdings wird eine tonale Verankerung der Singstimme in der Instrumentalbegleitung in aller Regel durchgehalten. Verschiedene dissonante Reibungen oder offene tonale Kontraste, die dann auch zur Textdeutung verwendet werden, sind dadurch freilich nicht ausgeschlossen.

Der Vokalstil von *Herzog Blaubarts Burg* ist melodisch und rhythmisch deutlich von der ungarischen Volksmusik beeinflusst. Das Parlando-rubato aus den Volksliedern älteren Typs dient Bartók als Orientierungspunkt. Damit verbunden ist ein grundsätzliches Ideal der Sprachnähe, so dass der neue Gesangsstil einerseits zeitgenössische Tendenzen widerspiegelt und andererseits dem Ziel der künstlerischen Selbstbehauptung Ungarns verpflichtet ist. Die rhythmischen und melodischen Möglichkeiten des Parlando-rubato werden in allen weiteren originalen Vokalwerken eine wichtige Größe bleiben. In *Herzog Blaubarts Burg* und in den wenige Jahre später komponierten Liedern op. 15 und 16 dominieren sie den Vokalstil noch deutlich. In den späteren Werken wird dies dann durch eine Art »Rehabilitierung« des Tempo-giusto-Stils aufgewogen werden, der von Bartók als jüngere Entwicklung der ungarischen Volksmusik angesehen wurde. Eine weitere Maxime des Vokalstils ist die Abfolge verschiedener Modi in Übereinstimmung mit der Textgliederung. Traditionelle Modi und Pentatonik kommen dabei hin und wieder in Reinform vor, häufig jedoch mit chromatischen Nebennoten, wie sie für Bartóks gesamte Tonsprache immer prägender werden.

Im Aufbau der musikalischen Form vereinte Bartók zwei eigentlich gegenläufige Impulse des Librettos: die episodenhafte und die symmetrische Anlage. Die Ausgestaltung ist Aufgabe des Instrumentalparts, was zunächst wenig überrascht. Allerdings fällt auf, wie wenig sich die Singstimmen durch Bezüge und Wiederholungsmomente daran beteiligen. Das Ziel war offenbar, den Gesang Judiths und Blaubarts möglichst ungebunden und spontan wirken zu lassen. Mit der motivartigen Vertonung des häufigen »Kékszakállú«-Ausrufs hat Bartók immerhin einen losen Referenzpunkt im Vokalpart geschaffen und sollte sich dieser Methode in späteren originalen Vokalwerken erneut bedienen.

Herzog Blaubarts Burg im Vergleich mit zeitgenössischen Volksliedarrangements

Im Vergleich mit den Volksliedbearbeitungen, die Bartók im zeitlichen Umfeld der *Blaubart-Oper* schrieb, zeigen sich große stilistische Unterschiede. Die *Ungarischen Volkslieder* BB 42/43 von 1906 gehören offensichtlich einer völlig anderen schöpferischen Sphäre an als seine originalen Kompositionen. Der Zweck dieser gemeinsam mit Kodály zusammengestellten Liedersammlung war die Popularisierung der neu erschlossenen ungarischen Volksmusik. Die einfache Machart mit modaler, konsonanter Harmonik und Verdopplung der Singstimme im Klavierpart zielt offensichtlich auf die Möglichkeiten bürgerlicher Hausmusik ab und hat – abgesehen vielleicht von der Bemühung um modale anstelle funktionaler Harmonik – kompositorisch mit dem Anspruch der *Blaubart-Oper* kaum etwas gemein. Die 1910 entstandenen *Altungarischen Volkslieder* BB 60 für Männerchor gehören in die gleiche Kategorie: Ihr kompositorischer Aufwand ist in Arrangement und Harmonik zwar etwas größer, nach wie vor steht aber die Volksliedmelodie als Fundstück im Zentrum und soll wirkungsvoll präsentiert werden. Ein Kontrast zwischen Singstimme und begleitendem Instrumentalpart wird nicht entwickelt. In diesem frühen Stadium sind die Volksliedbearbeitungen Bartóks noch ein reines Medium zur Vermittlung des neu entdeckten Liedgutes. Trotz der Volksmusikeinflüsse in *Herzog Blaubarts Burg* in Rhythmik und Melodik existiert in diesen Jahren also noch eine denkbar klare

Trennlinie zwischen originalem Werk und Volksliedbearbeitung. Folgerichtig erhielt der originale Einakter die Opuszahl 11, während die Volksliedbearbeitungen von dieser Kanonisierung ausgenommen blieben. Ändern sollte sich das erst 1920 mit den *Improvisationen über ungarische Bauernlieder* op. 20. Anschließend sollten in diesen Jahren die Opuszahlen aus Bartóks Schaffen verschwinden und Volksliedbearbeitungen und originale Werke äußerlich und stilistisch gleichwertig nebeneinander stehen. Noch war dieser Zeitpunkt aber nicht gekommen: Bartók zog für *Herzog Blaubarts Burg* aus der Volksmusik kompositorische Schlüsse, nicht aber aus der Praxis der Volksliedarrangements. Der Einfluss der Volksmusik auf die originalen Werke äußert sich analytisch durch die Isolierung bestimmter Elemente und synthetisch durch die Integration in einen modern ausgerichteten Kompositionsstil. Die frühen Volksmusikbearbeitungen dagegen sind vor allem als kunstvoll ausgeschmückte Zitate aufzufassen.

2.2 Fünf Lieder op. 15

Die *Fünf Lieder* op. 15 zählen zu den Mosaiksteinen in Bartóks Œuvre, die beim Publikum und in der Forschung nur sehr geringe Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Neben den ungarischen Texten haben dazu sicher auch die verzwickte Veröffentlichungsgeschichte und das durchgehend negative Urteil über die vertonten Gedichte beigetragen. Dabei nehmen die *Fünf Lieder* in Bartóks Schaffen immerhin die Stelle der ersten reifen Kunstlieder ein. Er selbst gab ihnen den Status seiner ersten Lieder überhaupt, indem er vergleichbare Werke früherer Zeit schlichtweg ignorierte.¹⁷⁵

Seit den herben Enttäuschungen um *Herzog Blaubarts Burg* hatte Bartók im Grunde kein gewichtiges Werk mehr komponiert. Die *Vier Orchesterstücke* op. 12 (BB 64) entstanden 1912, noch in unmittelbarer Nähe zur *Blaubart*-Oper, und erinnern in Stimmung und Tonsprache oft frappierend an den Stil des Einakters. Stellenweise lassen sie aber schon den *Holzgeschnitzten Prinzen* und den *Wunderbaren Mandarin* vorausahnen. Dafür hat vor allem die Tatsache gesorgt, dass Bartók die *Orchesterstücke* erst 1921, neun Jahre nach ihrer Komposition orchestrierte. Zu diesem Zeitpunkt aber war *Der holzgeschnittene Prinz* schon komponiert und aufgeführt worden, der *Wunderbare Mandarin* lag in einer ersten Entwurfsfassung vor. Diese Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen hat natürlich ihre Spuren hinterlassen, so dass die *Orchesterstücke* für den Hörer, der die Klangwelt der drei Bühnenwerke kennt, ein faszinierender Streifzug durch verschiedene Assoziationszusammenhänge sind. Vorerst aber waren die *Vier Orchesterstücke* in der Krisenstimmung von 1912 auf halbem Wege stecken geblieben. In diese Phase fällt die Entstehung der *Fünf Lieder* op. 15 und der *Ady-Lieder* op. 16. Gemeinsam stammen sie aus einer Zeit, in der die *Blaubart*-Oper schon geschrieben war, aber noch nicht ihre endgültige Form erhalten hatte. Etwas krisenhaft Aufgewühltes umgibt diese Werke wie eine äußere Klammer; aber darin besteht nicht ihre einzige Gemeinsamkeit.

Die *Fünf Lieder* op. 15 zählen in Bartóks reifem Schaffen sicherlich zu den am wenigsten beachteten Werken, und selbst für Bartók-affine Konzertgänger ist es ziemlich unwahrscheinlich, dass sie schon einmal einer Aufführung beigewohnt haben. Auch in der Forschung wird den *Fünf Liedern* op. 15 seit jeher allenfalls ein Platz am Rande eingeräumt. Wenn sie überhaupt zur Sprache kommen, dann meist im Zusammenhang mit übergeordneten Fragestellungen, die sich zwangsläufig auch auf die Lieder beziehen. Von analytischer Perspektive her sind sie meist nur sporadisch und überwiegend kursorisch behandelt worden.¹⁷⁶ Aus eigenem Recht haben die Lieder bislang fast keine Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Die wichtigsten Informationen über ihre Entstehungsgeschichte lieferte Denijs Dille 1980 mit einem aufschlussreichen Aufsatz. In

175 Vgl. Dille, Denijs: L'Opus 15 de Béla Bartók, in: Denijs Dille: *Béla Bartók. Regard sur le passé*, hrsg. v. Yves Lenoir (= *Études Bartókienes* 1), Louvain-la-Neuve 1990, S. 268 f.

176 Vgl. v. a. Lampert: Works for Solo Voice with Piano (1993), S. 387–412; Crawford, Dorothy Lamb: Love and Anguish: Bartók's Expressionism, in: *Bartók Perspectives. Man, Composer, and Ethnomusicologist*, hrsg. v. Eliott Antokoletz, Victoria Fischer und Benjamin Suchoff, Oxford 2000, S. 129–139; Beckles Willson: Vocal music (2001), S. 78–91; László: Song Texts (2005), S. 375–386; Schneider, David E.: *Bartók, Hungary, and the Renewal of Tradition. Case Studies in the Intersection of Modernity and Nationality*, Berkeley / Los Angeles / London 2006.

jüngerer Zeit sind diese Erkenntnisse von László Vikárus fundiert erweitert worden. Mit den Texten der Liederzyklen Opus 15 und 16 hat sich Péter Laki eingehender beschäftigt, das Hauptaugenmerk dabei aber verständlicherweise auf die ergiebigeren Gedichte Endre Adys in Opus 16 gelegt.¹⁷⁷

Diese Vernachlässigung ist keine unerklärliche Laune der Musikgeschichte. Aus der eingehenderen Behandlung der *Fünf Lieder* wird ihre Randrolle schnell plausibel werden. Da sie aber für unser Thema nicht weniger aufschlussreich sind als die übrigen Vokalwerke Bartóks, gibt es keinen Grund, ihnen nicht auch die gleiche Aufmerksamkeit zu widmen.

2.2.1 Entstehung, Aufführungen und Veröffentlichung

Die Texturheberschaft der *Fünf Lieder* op. 15 ist bis lange nach Bartóks Tod nebulös geblieben. Darin besteht ein wichtiger Faktor für die etwas verwickelte Veröffentlichungsgeschichte. Erst 1980 konnte Dille nach eingehenden Nachforschungen die Frage der Textherkunft klären. Dille nutzte dabei die Möglichkeit, in direkten Kontakt mit einigen Beteiligten zu treten,¹⁷⁸ andernfalls lägen viele Details wahrscheinlich nach wie vor im Dunkeln. Seitdem wissen wir, dass die vertonten Gedichte jugendlich-dilettantische Arbeiten von Klára Gombossy und Wanda Gleiman sind. Die beiden Mädchen waren 14 beziehungsweise 18 Jahre alt, als Bartók sie während seiner Forschungstätigkeit in der heutigen Slowakei kennenlernte.

In den Jahren vor dieser Klarstellung waren Béla Balázs und auch Bartók selbst als Autoren in Erwägung gezogen worden, beide Male weniger auf Grundlage von Fakten, als vielmehr aus stilistischen Gründen. Derartige Spekulationen mussten sich außerdem auf die wenigen verfügbaren Äußerungen Bartóks zum Thema stützen, vor allem den folgenden Brief des Komponisten vom 14. Januar 1923 an den Direktor der Universal Edition, Emil Hertzka. Bartók bezog sich hier auf die geplante Veröffentlichung der Lieder:

177 Vgl. v. a. Gervers, Hilda: Béla Bartók's Öt dal (5 songs) opus 15, in: *The Music Review* 30 (1969), S. 291–299; Dille, Denijs: Béla Bartóks opus 15, in: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 4 (1980), S. 201–213 bzw. ders.: L'Opus 15 de Béla Bartók, in: Denijs Dille: *Béla Bartók. Regard sur le passé*, hrsg. v. Yves Lenoir (= *Études Bartókiennes* 1), Louvain-la-Neuve 1990, S. 257–278; Laki: *Mélodies* (2008), S. 105–120; Vikárus, László: *Intimations through Words and Music. Unique Sources to Béla Bartók's Life and Thought in the Fonds Denijs Dille (B-Br)*, in: *Revue Belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* 67 (2013), S. 179–217. Die Magisterarbeit des Autors beschäftigte sich unter dem Titel *Béla Bartóks Fünf Lieder op. 15. Entstehungskontext, Analyse und Einordnung ins Gesamtwerk* eingehend mit den Liedern, vor allem unter analytischen Gesichtspunkten. Die Arbeit ist 2009 eingereicht worden, bislang aber nicht frei zugänglich.

178 Dilles Ergebnisse sind in zwei bereits erwähnten Aufsätzen festgehalten, deren Inhalt weitgehend, aber nicht vollständig deckungsgleich ist: Der erste erschien 1980 auf Deutsch, der zweite zehn Jahre später auf Französisch als Teil eines retrospektiven Sammelbandes (vgl. obige Fußnote). Dieser letztere Aufsatz ist an mehreren Stellen detaillierter und genauer formuliert und wird deshalb im Folgenden bis auf wenige Ausnahmen als Zitierquelle vorgezogen.

Die Texte dieser Lieder stammen von einem der Öffentlichkeit unbekannten Autoren, dessen Name [sic] ich nicht nennen will. Sie sind meines Wissens noch nirgends im Druck erschienen, und ich besitze auch keine Bewilligung zum Druck, und kann auch keine solche verschaffen. Ich kann also für eventuelle, nicht sehr wahrscheinliche, aber dennoch mögliche Unannehmlichkeiten, die infolge der Veröffentlichung entstehen können, keine Verantwortung übernehmen.¹⁷⁹

Angesichts dieser rechtlichen Unsicherheit entschied sich die Universal Edition begreiflicherweise dagegen, die Lieder in Druck zu geben. Eine vollständige Veröffentlichung kam schließlich erst nach Bartóks Tod zustande. Lediglich das Klaviernachspiel zu *Az én szerelmem* (*Meine Liebe*), das heute als Nr. 1 gezählt wird, fand sich 1918 beim zweiten Heft der Budapester Avantgarde-Zeitschrift *Ma* (»Heute«) auf dem Titelblatt.¹⁸⁰ Als die *Fünf Lieder* 1961 endlich veröffentlicht wurden,¹⁸¹ geschah dies mit einem Vorwort von Iván Waldbauer, das Balázs als Autor verwarf, Bartóks Urheberschaft aber als möglich erachtete. 1966 erschien eine zweite Auflage, in deren Vorwort Denijs Dille erstmals den Namen Wanda Gleimans und eine andere »verhältnismäßig junge Person« erwähnte. Abschließende Folgerungen zur Autorschaft wurden aber noch nicht gezogen.¹⁸² 1991 gab Universal eine korrigierte Neuausgabe heraus, die einige wenige Druckfehler im Notentext beseitigte und den Pedalgebrauch an manchen Stellen modifizierte. Das neue, wiederum von Dille verfasste Vorwort lieferte zwar chronologische Daten zur Entstehung, machte aber keinerlei Angaben mehr zur möglichen Autorschaft. Das ist merkwürdig, weil in der Zwischenzeit, eben 1980, entscheidende Erkenntnisse bereits publiziert worden waren. Als »verhältnismäßig junge Person« war das Mädchen Klára Gombossy identifiziert worden. Aber weder diese Erkenntnis, noch die früheren Spekulationen, noch der Name Wanda

179 Zitiert nach Dille: *Opus 15* (1990), S. 276.

180 Vgl. Kassák, Lajos / Uitz, Béla (Hrsg.): *Ma. Irodalmi és képművészeti folyóirat* [Heute. Zeitschrift für Literatur und Bildende Künste] 3,2 (1918). Die gesamte Ausgabe war Béla Bartók gewidmet und enthielt neben lyrischen und essayistischen Würdigungen auch einen Abdruck des Bartók-Portraits von Róbert Berény. Außer dem Liednachspiel auf der Titelseite erschien dort auch der vollständige vierte Satz der *Suite* op. 14 für Klavier als Handschriftenfaksimile. Beide Notenbeispiele wurden ohne Hinweis auf die Werkzugehörigkeit abgedruckt, so dass dem Leser in ersterem Fall ein Zusammenhang mit einer Liedkomposition gar nicht bewusst werden konnte, da es keinen Hinweis auf das Vorhandensein einer Singstimme gab. Die abgedruckten Notenzeilen sind lediglich mit »Kottarészlet« (»Notenausschnitt«) unterschrieben. Die tatsächliche Herkunft der Noten ist erst 1978 von András Wilhelm festgehalten worden. Vgl. Laki: *Mélodies* (2008), S. 110 und Wilhelm, András: Zu einem Handschriften-Faksimile aus dem Jahre 1917, in: *Documenta Bartókiana* VI, hrsg. v. László Somfai, Budapest 1981, S. 233–234.

In der achten Ausgabe des *Ma*-Jahrgangs 1917 war bereits das fünfte der Ady-Lieder, *Nem mehetek hozzád*, abgedruckt worden. Zwar wird neben der Nennung von Dichter und Komponist auf die Rechteinhaberschaft der Universal Edition verwiesen, allerdings fehlt ein Hinweis auf *Opus 16*.

181 Eine »provisorische Veröffentlichung« wurde bereits 1958 von Viktor Bátor in der Pallas Gallery (London) vorgenommen. Vgl. Dille: *Opus 15* (1990), S. 261f.

182 Vgl. Dille, Denijs: Vorwort zur 2. Auflage, in: Béla Bartók: *Fünf Lieder* op. 15. *Gesang und Klavier*, Wien [1966], o. S. In der zweiten Auflage finden sich beide Vorworte, sowohl das zur ersten als auch das zur zweiten Auflage.

Gleimans wurden erwähnt.¹⁸³ Der Grund für dieses Vorgehen ist eine verspätete Rücksichtnahme auf Bartóks oben zitierte Briefäußerung. Diese lässt sich immerhin auch so deuten, dass Bartók die Verfasser der Gedichte nicht nur aus Verlegenheit, sondern ganz bewusst verschwieg.¹⁸⁴ Kurios ist die Sache dennoch, weil die Erkenntnisse Dilles zur Urhebererschaft zu diesem Zeitpunkt bereits veröffentlicht und bekannt gemacht worden waren und dieser Wissenszugewinn nun offenbar stillschweigend revidiert werden sollte.

Gerade für unser Thema ist dieser Entstehungshintergrund aber ausgesprochen aufschlussreich. Die Komposition der *Fünf Lieder* op. 15 fällt in eine Zeit, die für Bartók von einer tiefen persönlichen Krise geprägt war. Sie war 1912 im Wesentlichen durch äußere Umstände ausgelöst worden, die gut dokumentiert sind: wachsende Ablehnung durch das heimatliche Publikum und die Verlage, vorläufiges Scheitern seiner Oper *Herzog Blaubarts Burg*, Erfolglosigkeit des ambitionierten UMZE (*Új Magyar Zeneegyesület* – »Neuer Ungarischer Musikverein«). 1914 trug der Ausbruch des Ersten Weltkrieges dazu bei, die depressive und frustrierte Stimmung noch zu verschlechtern. Bartók zog sich aus dem Konzertleben zurück und komponierte kaum noch.

In dieser Situation scheint die Volksliedsammlung ein wichtiger psychologischer Anker gewesen zu sein. Bartók intensivierte seine Forschungen und unternahm mehrere Sammlungsreisen. Der Kriegszustand schränkte diesbezüglich zwar seine Möglichkeiten ein, hemmte aber nicht seine Bemühungen.¹⁸⁵ Vor dem Kriegsausbruch hatte Bartók Rumänien und Nordafrika bereist und zahlreiche Artikel zu seiner Forschung veröffentlicht. Im April 1915 dann hielt er sich zunächst in der Region um Besztercebánya (heute das slowakische Banská Bistrica) auf, wo er slowakische Volkslieder sammelte. Dort machte er Bekanntschaft mit dem Förster József Gombossy. Zwischen seinen Ausflügen wohnte Bartók nun in dessen Heimatdorf Kisgaram (heute Hronec), bisweilen auch in Gombossys Haus. Hier lernte er dessen 14-jährige¹⁸⁶ Tochter Klára kennen, die offenbar schnell großen Eindruck auf ihn machte. Klára Gombossy muss ein ungewöhnlich intelligentes und aufgewecktes junges Mädchen gewesen sein. Obwohl sie auch Klavierunterricht bekam, galt ihr eigentliches Interesse der Literatur. Sie las gern und versuchte sich im Schreiben von Gedichten. Zwischen September 1915 und September 1916 wurden einige davon in einer Regionalzeitschrift abgedruckt. Bartók, dem diese Veröffentlichung allerdings nicht bekannt war, ließ sich einige ihrer Gedichte zeigen und hielt diese für beachtlich, so dass er sie wenig später auch Emma und Zoltán Kodály vorlegte. Nachdem Bartók wieder nach Buda-

183 Vgl. Dille, Denijs: Vorwort, in: Béla Bartók: *Fünf Lieder* op. 15. *Gesang und Klavier*, hrsg. v. Péter Bartók, [Wien] 1991.

184 »In vorliegender posthumer Veröffentlichung entsprechen wir dem Wunsch des Komponisten, die Identität des Textdichters betreffend.« Ebd., o. S.

185 Vgl. Stevens, Halsey: *The Life and Music of Béla Bartók*, New York 1953, S. 46 f.

Bartók beschränkte sich auf ungarisches Territorium, war andererseits aber überrascht, wie wenig der Krieg die Sammeltätigkeit selbst beeinträchtigte: »Erstaunlich, daß man genauso sammeln konnte wie in den friedlichsten Zeiten.« Aus einem Brief an Ioan Buşîţia vom 20. Mai 1915, Bartók: *Briefe I* (1973), S. 168.

186 Kláras Alter zur Zeit der Bekanntschaft mit Bartók wird häufig mit 15 Jahren angegeben. Dille korrigierte das Alter nach unten, weil in den amtlichen Dokumenten ein zu frühes Geburtsdatum angegeben sei. Vgl. Dille: *Opus 15* (1990), S. 263 f., 266 f. und 270.

pest zurückgekehrt war, hielt er Briefkontakt mit Klára Gombossy und sandte ihr Bücher zu, die er als förderlich für ihre Bildung ansah.¹⁸⁷

Schon 1914 hatte Bartók angefangen, seine zwischenzeitliche Krise zu überwinden, und sich wieder ans Komponieren gewagt: Erneut diente ein Text Béla Balázs' als Grundlage. Die Arbeit am Tanzspiel *A fából faragott királyfi* (*Der holzgeschnittzte Prinz*) hatte begonnen, wenn auch zaghaft.¹⁸⁸ In den folgenden Jahren bis 1916 sollten außerdem noch das 2. *Streichquartett*, die *Suite* op. 14 für Klavier, die *Sonatine* und zahlreiche Volksliedbearbeitungen entstehen, darunter die *Rumänischen Volkstänze aus Ungarn* BB 68 und die *15 ungarischen Bauernlieder* BB 79. Der Impuls für dieses neuerliche Aufkeimen seines Schaffenselans wird zum einen auf den Forschungsreisen gekommen sein. Man könnte allerdings auch in der Bekanntschaft mit Klára Gombossy einen Faktor dafür sehen, dass die Lust am Schöpferischen immer vehementer zurückkehrte. Immerhin waren es ihre Texte, durch die er sich das Liedgenre neu erschließen sollte, und auch im *Holzgeschnitzten Prinzen* hinterließ das Mädchen seine Spuren.

Im Winter 1915 kehrte Bartók nach Kisgaram zurück und ließ sich nun des Öfteren von Gombossy, die slowakisch sprach, auf Forschungsexkursionen begleiten. In dieser Zeit wuchs seine Zuneigung zu dem jungen Mädchen und ließ in ihm den Wunsch nach Scheidung von Márta und Neuheirat wachsen. Gombossy lehnte derartige Pläne allerdings ab. Nach kurzer Zeit vergeblicher Verständigungsbemühungen brach Bartók im Oktober 1916 den Kontakt zu ihr ab und vernichtete den Großteil des Briefwechsels.¹⁸⁹

Mit der Vertonung der Gedichte Klára Gombossys hatte Bartók im Januar 1916 oder schon im Dezember 1915 begonnen: wohl in jener Phase, in der seine Zuneigung zu ihr über bloße Freundschaft hinauszuwachsen begann. Das heute an Nr. 1 geführte *Az én szerelmem* (*Meine Liebe*) war bis zum 15. Januar fertiggestellt, *Színes álomban* (*In einem lichten Traum*) bis zum 28. Januar. Mit dem 5. und 6. Februar kamen *Nyár* (*Sommer*) und *Itt lent a völgyben* (*Im Tale*) hinzu. Das heute als Nr. 3 geführte *A vágyak éjele* (*Nacht der Sehnsucht*) entstand erst später, bis zum 27. August 1916, und damit erst nach den fünf Ady-Liedern.¹⁹⁰

Bartók hielt *A vágyak éjele* bei der Vertonung noch für ein Gedicht Klára Gombossys. Tatsächlich aber stammt es von Wanda Gleiman. Diese war mit Gombossy befreundet, ebenso

187 Vgl. ebd., S. 263–265. Bartóks Elan, jüngere Menschen bei ihrer Bildung zu unterstützen und anzuregen wird von seinem Sohn Béla jun. als wichtiger Zug seiner Persönlichkeit beschrieben, vgl. Bartók, Béla jun.: *The Private Man*, in: *The Bartók Companion*, hrsg. v. Malcolm Gillies, London 1993, S. 18–20. Eine routinemäßige Beziehung sollte zwischen Gombossy und Bartók allerdings nicht vermutet werden.

188 Vgl. Vikárius: *Intimations* (2013), S. 199.

189 Die Information zu Bartóks Heiratsabsichten geht auf Dille zurück, der noch den besten Zugriff auf Dokumente und Zeitzeugen hatte. Im Zuge seiner Nachforschungen erhielt er Einsicht in Briefe aus der Korrespondenz zwischen Bartók und Gombossy und stellte teilweise Fotokopien her, die heute in der Bibliothèque royale in Brüssel aufbewahrt werden. Vgl. Dille: *Opus 15* (1990), S. 267 f. und 271, und Vikárius: *Intimations* (2013), S. 179 f. Aus den erhaltenen Briefen selbst, soweit sie zugänglich sind, gehen die Heiratspläne allerdings nicht hervor. László Vikárius, der Photokopien der größtenteils unveröffentlichten Briefe einsehen konnte, bestätigte dies im persönlichen Gespräch.

Übrigens sind Bartóks Briefe an Wanda Gleiman, mit der er nach dem Bruch mit Klára Gombossy noch lange in Kontakt stand, später offenbar unter unglücklichen Umständen vernichtet worden. Vgl. Dille: *Opus 15* (1990), S. 266 f.

begeistert von Poesie und spielte in der Beziehung zwischen Gombossy und dem Komponisten hin und wieder die Rolle einer Vermittlerin. Von seinem Irrtum in der Frage der Herkunft von *A vágyak éjjele* erfuhr Bartók erst nach seinem Bruch mit Gombossy, und zwar von Wanda Gleiman selbst.¹⁹¹ Nach dieser Enthüllung zweifelte er nun auch daran, dass die übrigen vertonten Gedichte von Gombossy geschrieben worden waren. Darauf ist womöglich auch mit Bartóks Formulierung vom »unbekannten Autoren« angespielt. Obwohl Dille im persönlichen Gespräch mit Klára Gombossy offenbar keine Bestätigung verlangte, ob sie die vier übrigen Gedichte tatsächlich selbst geschrieben habe, ist letztlich davon auszugehen: In Briefen von Bartók und Gleiman werden jene übrigen vier Lieder immer als »Klári-dalok« (»Klári-Lieder«) bezeichnet. Auch im Briefwechsel zwischen Gombossy und Bartók wurden diese Vertonungen mehrmals angesprochen, wobei sie aber offenbar nie einräumte, die Gedichte seien nicht oder nicht vollständig von ihr.¹⁹² Dille schließt einen absichtlichen Täuschungsversuch aus und argumentiert, dass Gombossy auf Bartóks Bitten einige Gedichte weitergab, die sie gerade zur Hand hatte, darunter eben auch jenes von Wanda Gleiman. Dies kann im Scherz geschehen sein, aber auch aus Zeitmangel, weitere eigene zu schreiben – Klára war in ihre Gymnasialstudien vertieft und versuchte, den Stoff zweier Jahre in einem zu absolvieren. Es gibt außerdem keinen Hinweis darauf, dass sie *A vágyak éjjele* mit ihrem eigenen Namen signiert hätte.¹⁹³ Dass daraus einige Jahre später eine handfeste juristische Problematik entstehen würde, hätte sich das junge Mädchen damals vermutlich nicht träumen lassen.

190 Vgl. ebd., S. 267 f. und 271 und Vikárius: *Intimations* (2013), S. 197 f.

Die angegebenen Titel sind die üblichen, wie sie auch in den entsprechenden Notenausgaben verwendet werden. Allerdings gehen dabei tatsächliche Titel mit Textincipits durcheinander. Das ist den jeweiligen Herausgebern nicht vorzuwerfen, da sich die laxer Handhabung der Titel bereits im Briefwechsel Bartóks mit Gombossy findet und seinen Eingang auch in die Manuskriptquellen gefunden hat: Der Entwurf der Lieder kommt noch vollständig ohne Titel aus. In der Druckvorlage für die zeitweilig geplante Ausgabe dreier Lieder vergab Bartók dann die heute üblichen Titel *Az én szerelmem*, *Nyár* und *A vágyak éjjele*. Aus den Briefen an Gombossy geht dagegen hervor, dass *Az én szerelmem* ursprünglich den Titel *Tavaszi* (»Frühling«) trug. Außerdem hieß *Itt lent a völgyben* (»Hier unten im Tal«) eigentlich *Ősz* (»Herbst«), der ursprüngliche Titel von *Színes álomban* lautete *Neked írtam* (»Dir schrieb ich«). Es besteht also eine zusammengehörige Reihe von Jahreszeitgedichten: *tavaszi, nyári, őszi* – Frühling, Sommer, Herbst. *Színes álomban* / *Neked írtam* wird in einem Brief Bartóks an Gombossy mit »Tél« (»Winter«) bezeichnet, scheint aber eigentlich nicht Teil der Jahreszeitenreihe zu sein: *Az én szerelmem*, *Nyár* und *Itt lent a völgyben* sind in ihrem formalen Aufbau klar aufeinander bezogen, was von einem vierten Jahreszeitengedicht auch zu erwarten wäre. *Színes álomban* weicht aber vom Schema ab und bedient sich der Sonett-Form. Laut Dille gab es tatsächlich ein Gedicht mit dem Titel »Tél«, das die Vierergruppe vervollständigte. Es entstand aber erst, als Bartók bereits verstärkt mit der Arbeit am *Holzgeschnitzten Prinzen* beschäftigt war und blieb unvertonet. Vgl. Dille: *Opus 15* (1990), S. 267–269 und Vikárius: *Intimations* (2013), S. 209. In der vorliegenden Arbeit werden trotz besseren Wissens die üblichen ungarischen Titel bzw. ihre entsprechenden deutschen Übersetzungen verwendet, um keine unnötige Verwirrung zu stiften.

191 Vgl. Dille: *Opus 15* (1990), S. 275.

192 Diese Briefwechsel (Bartók – Klára Gombossy und Bartók – Wanda Gleiman) sind nicht veröffentlicht worden. Dilles Fotokopien in der Brüsseler Bibliothèque royale stellen das umfangreichste zugängliche Material dar. Vgl. ebd., S. 267 f. und 271 und Vikárius: *Intimations* (2013), S. 179 f.

193 Vgl. Dille: *Opus 15* (1990), S. 275.

In jedem Fall sind die *Fünf Lieder* op. 15 alles andere als halbernst dahingeschriebene Souvenirs. Nichts an Bartóks Umgang mit ihnen deutet darauf hin: Noch vor dem Bruch mit Gombossy hatte er zweimal Aufführungen der »Klári-Lieder« angestrebt, zu Zeitpunkten, als *A vágyak éjjele* noch nicht vertont war; insbesondere bei *Nyár* und *Itt lent a völgyben* war er gespannt darauf, sie aufgeführt zu hören.¹⁹⁴ Bei einem Literaturabend der Zeitschrift *Nyugat* im März 1916 sollten die vier Lieder zusammen mit der eben erst entstandenen Volksliedbearbeitung *Kruti Tono* aufgeführt werden. Da die von Bartók ausdrücklich gewünschte Sängerin Ilona Durigo aber nicht verfügbar war, blieb die Aufführung aus. Im Juli fasste Bartók die Lieder abermals für ein Konzert ins Auge, das in Wien stattfinden sollte. Aber auch diese Gelegenheit kam nicht zustande. Zu Bartóks Lebzeiten sollten die Lieder letztlich unaufgeführt bleiben. Angesichts der Umstände, unter denen er im Oktober 1916 den Kontakt zu Klára Gombossy abbrach, ist es zumindest auf emotionaler Ebene auch nachvollziehbar, dass das Interesse an einer Aufführung der Lieder bald abebbte.¹⁹⁵ Lediglich *A vágyak éjjele* sollte noch einmal Teil eines Konzertprogramms sein, nämlich im Februar 1919 in Berlin. Die Nachkriegswirren machten aber auch diese Gelegenheit zunichte.¹⁹⁶

Im April 1918 diskutierte Bartók mit seinem Verlag die Veröffentlichung der *Fünf Lieder*, klammerte dann aber *Itt lent a völgyben* aus. Im Juli fiel auch *Szines álomban* weg, so dass zwischenzeitlich nur noch drei Lieder zur Publikation vorgesehen waren. Bartók scheint mittlerweile ein gewisses Unbehagen gegenüber den Liedern entwickelt zu haben. 1921 äußerte er gegenüber Emil Hertzka, dem Direktor der Universal Edition, die Lieder lieber nicht veröffentlichen zu wollen. Die Angelegenheit blieb weitere zwei Jahre ungeklärt. Im Januar 1923 endlich rückten im weiter oben zitierten Brief rechtliche Bedenken in den Vordergrund und brachten die Universal Edition dazu, bis auf Weiteres von der Veröffentlichung Abstand zu nehmen.¹⁹⁷

Dass es tatsächlich die juristische Situation war, die Bartók Sorgen machte, darf bezweifelt werden. Noch im Vorjahr hatte er eine Abschrift von *Az én szerelmem* an den Musikschriftsteller Michel Dimitri Calvocoressi nach London geschickt und dazu kommentiert, die Lieder würden »aus persönlichen Gründen« noch längere Zeit unveröffentlicht bleiben.¹⁹⁸ Es spricht außerdem nichts dafür, dass Bartók sich aus musikalischen Erwägungen von den *Fünf Liedern* distanziert hätte. Vielmehr behandelte er sie ungeachtet ihrer Entstehungsumstände gleichrangig mit seinen übrigen Kompositionen. Sowohl Aufführung als auch Drucklegung waren angedacht und im Gespräch. Mit seiner Einschätzung stand Bartók nicht allein. 1962 – kurz nach der Erstveröffentlichung – befand Kodály die *Fünf Lieder* offenbar für wertvoll genug, um eine orchestrierte Version auszuarbeiten. Sie erschien noch im gleichen Jahr im Druck.¹⁹⁹

194 Vgl. ebd., S. 268 und Vikárius: *Intimations* (2013), S. 198.

195 Vgl. Dille: *Opus 15* (1990), S. 270.

196 Vgl. Waldbauer, Iván: Vorwort, in: Béla Bartók: *Fünf Lieder op. 15. Gesang und Klavier*, Wien [1966], o. S.

197 Vgl. Vikárius: *Intimations* (2013), S. 205f. und Gombocz/Vikárius: *Briefwechsel* (2003), S. 56. Auf der Druckvorlage für die zwischenzeitlich geplanten *Drei Lieder op. 15* findet sich der handschriftliche Vermerk (nicht von Bartók stammend): »lt Brief vom 14.1.23 Vervielfältigung nicht möglich da Urheberrecht des Textes nicht gesichert ist.«

198 Vgl. Vikárius: *Intimations* (2013), S. 207.

Über die tatsächlichen Gründe, warum Bartók von Aufführung und Veröffentlichung der Lieder letztlich doch Abstand nahm, lassen sich nur Vermutungen anstellen. Womöglich wuchsen seine Bedenken gegenüber den Texten im Laufe der Jahre, sei es wegen ihres Niveaus, sei es wegen ihres Inhalts. Die brieflich erwähnten »persönlichen Gründe« sprechen aber dafür, dass es der Kontext der Lieder war, der Bartók Unbehagen bereitete. Sie waren ein intimes Zeugnis der letztlich enttäuschenden Beziehung zu Klára Gombossy; enttäuschend wohl auch deshalb, weil sich einer der vertonten Texte nachträglich als Dichtung Wanda Gleimans herausstellte. Womöglich wollte Bartók die Erinnerung an diese Episode nicht in Form eines Notendrucks manifestiert wissen. Der Verweis auf die juristische Lage erscheint in dieser Situation eher als willkommene Ausflucht denn als echte praktische Besorgnis. Sicher können wir uns freilich nicht sein, und vielleicht war es auch – wie so oft – eine Mischung all dieser Gründe, die das Schicksal von Opus 15 vorerst besiegelte. In jedem Fall verband der Komponist mit den Liedern eine persönliche Wertschätzung, die aus Sicht der heutigen Rezeption überraschend sein dürfte.

Die Entstehungsgeschichte erschwerte es erheblich, die *Fünf Lieder* op. 15 als zusammenhängenden Zyklus zu verstehen. Ein Blick auf die einzelnen Texte bestätigt das: Drei der vier Gombossy-Gedichte gehören einer Jahreszeiten-Serie an, an die ein viertes Gedicht, *Színes álomban*, zwar thematisch aber nicht formal angelehnt ist. Komplettiert wird die Sammlung durch die Vertonung des Gleiman-Textes *A vágyak éjjele*, der sich im Ton deutlich von den übrigen Gedichten unterscheidet. Womöglich betrachtete Bartók die fünf Lieder dennoch als zusammengehörig, weil sie alle eng verknüpft waren mit der emotionalen Episode der Jahre 1915/16. Dadurch bilden sie immerhin eine Art »Schicksalsgemeinschaft«, aber noch keine inhaltliche Zusammengehörigkeit. Eine Betrachtung von Text und Musik der *Fünf Lieder* muss deshalb keine Rücksicht auf eine gegebene Gesamtdramaturgie nehmen und kann die Lieder im Grunde auch unabhängig von einer bestimmten Reihenfolge behandeln.

199 Kodálys Version ist für paarweise besetzte Flöten, Oboen, Klarinetten und Fagotte, drei Hörner, Streicher und Klavier ausgelegt. Sein Arrangement ist eine notengetreue Projektion der Lieder in den Orchesterklang; nichts wird hinzugefügt oder weggelassen. Interessanterweise klingen aber viele der dissonanten Passagen im neuen Gewand viel milder als in den Klavierliedern. Im subtileren Klangapparat von Streichern und Holzbläsern geht die eindringliche, aufgeregte Wirkung des ursprünglichen Klavierparts teilweise sogar verloren. Kodálys Bearbeitung klingt über weite Strecken nicht nach einem Bartók'schen Orchestersatz – was vor allem daran liegt, dass viele Spielfiguren der *Fünf Lieder* klavieristisch gedacht sind und in einem genuinen Orchesterwerk so sicherlich nicht geschrieben worden wären. Das ändert aber nichts daran, dass Kodálys Arrangement überaus hörensenswert ist; nicht zuletzt deshalb, weil in manchen Passagen dann doch plötzlich der Eindruck entsteht, ein verschollenes Fragment der *Blaubart*-Oper vor sich zu haben, wie bei der Stelle »Ó fájó kínok, édes kínok!« in *A vágyak éjjele*.

2.2.2 Die Texte

Die heute gängige Reihenfolge der Lieder lautet: Nr. 1 *Az én szerelmem* (Meine Liebe), Nr. 2 *Nyár* (Sommer), Nr. 3 *A vágyak éjjele* (Nacht der Sehnsucht), Nr. 4 *Színes álomban* (In einem lichten Traum) und Nr. 5 *Itt lent a völgyben* (Im Tale).

Die Themen der Texte sind Einsamkeit, Entfremdung (*Nyár, Itt lent a völgyben*) und die Sehnsucht nach Liebe und Partnerschaftlichkeit, die zum Teil mit erotischen Untertönen vermischt ist (*Az én szerelmem, A vágyak éjjele, Színes álomban*). In *Az én szerelmem* besingt das lyrische Ich das Wesen der eigenen Liebe, die nicht dem fahlen Mond, sondern der glühenden Mittagssonne gleiche, und gleitet dann ins Sinnliche ab, wenn vom »heidnischen Liebesrausch des Blutes« die Rede ist, in dem der eigene Körper brenne. *Nyár* entwirft das bedrückende Bild eines heißen Sommertages, an dem erst der schattige Wald Schutz vor dem »flammenden Himmel« bietet. *A vágyak éjjele* treibt in vier Strophen die in *Az én szerelmem* nur angedeutete Erotik auf die Spitze und kreiert aus nächtlicher Hitze und sexueller Begierde eine Art Sehnsuchtsrausch zu den refrainartigen Zeilen »Csókolni! Ajkam most csókra vágyik!« (»Küssen! Meine Lippen sehnen sich nach Küssen!«) und »Ez most a vágyak éjjele« (»Dies ist nun die Nacht der Sehnsucht«). Das Sonett *Színes álomban* richtet sich an den imaginären »Seelengefährten« des lyrischen Ichs, den es schon im Traum gesehen habe. *Itt lent a völgyben* entwirft – wie *Nyár* zum Sommer – ein beklemmendes Bild vom Herbst: Umgeben vom herbstlichen Dahinwelken der Natur erkundet das lyrische Ich die eigenen Einsamkeitsgefühle.

Die Gedichte *Nyár, Itt lent a völgyben* und *Az én szerelmem* ähneln sich formal: Sie sind allesamt in zwei Strophen zu je vier Versen gegliedert und untermauern ihre Zusammengehörigkeit als Jahreszeitenzyklus, auch wenn der Frühlingsbezug in *Az én szerelmem* allenfalls stimmungsmäßig und jedenfalls nicht expressis verbis vorhanden ist. Die drei Gedichte neigen zu 10-silbigen Versen, sind darin aber ebenso wenig konsequent wie in der Verwendung von Endreimen und Assonanzen, die im Übrigen auch in den anderen Gedichten zu finden sind. *A vágyak éjjele* besteht aus vier Strophen zu je sechs Versen. Die Silbenzahl schwankt zwischen acht und zehn. Der erste Vers »Csókolni! Ajkam most csókra vágyik!« wiederholt sich am Beginn jeder Strophe, der sechste Vers »Ez most a vágyak éjjele« jeweils am Ende. Nur am Ende der dritten beziehungsweise am Anfang der vierten Strophe bleibt diese Refrainwiederholung aus. *Színes álomban* ist ursprünglich in Sonettform mit zwei Quartetten und zwei Terzetten verfasst. In der Vertonung Bartóks ist dieser Grundriss allerdings durch die eingeschobene Zeile »Hiszek abban, hiszek abban« (»Ich glaube daran, ich glaube daran«) im zweiten Terzett verwischt.²⁰⁰ Dahinter verbirgt sich aber im Grunde nur die Teilwiederholung des vorherigen Verses, was sich leicht als Mittel der musikalischen Umsetzung und Intensivierung erklärt. Aus einem Brief Bartóks an Gombossy geht hervor, dass der Komponist sich über die Sonettform durchaus im Klaren war, als er den Einschub vornahm.²⁰¹ Das Aufbrechen der strengen Form durch die freie Wiederholung ist offensichtlich als Mittel gedacht gewesen, um die ekstatische Stimmung auszudrücken.

200 Vgl. László: Song Texts (2005), S. 382.

Insgesamt ist Bartók den Gedichten und ihrer Form in seinen Vertonungen weitgehend treu geblieben. Die Lieder scheinen direkt aus der Textquelle inspiriert worden zu sein, ohne dass eine gesonderte Einrichtung erfolgt wäre. Dennoch finden sich verschiedene kleine Änderungen im Wortlaut, die aber keine grundsätzlichen Bedeutungsänderungen nach sich ziehen. Dazu gehört eine Stelle in *Itt lent a völgyben*, wo aus dem ursprünglichen »Az erdő, látom, már régen halott« (»Der Wald, ich seh' es, ist schon lange tot«) »A hangos erdő már néma halott« (»Der geräuschvolle Wald, stumm erstarb er«) wird.²⁰² In *A vágyak éjjele* lautete die fünfte Zeile der ersten Strophe zuerst »Lázár forróság perzseli szájam« (etwa: »Lazarus' Hitze versengt meinen Mund«). In der Ausgabe von 1961 ist nunmehr von »lázás forróság« (»fiebrige Hitze«) die Rede, was einem erotischen Gedicht vielleicht tatsächlich angemessener ist. Ob diese Änderung von Bartók selbst stammt, ist nicht klar.²⁰³ Über derartige Kleinigkeiten gehen die Texteingriffe nicht hinaus.

Das Urteil über die Qualität der vertonten Texte ist in Analysen und Besprechungen stets einhellig negativ geblieben. Stevens bemerkt in einem Artikel wenige Jahre nach der Erstveröffentlichung der Lieder, ihre Texte seien, »it must be admitted, [...] sometimes embarrassing«²⁰⁴. Ausführlicher und mit weniger Nachsicht äußerte sich Meyer am Rande seiner Monographie über die Ady-Lieder: »Die Texte sind tatsächlich mehr als unvollkommen. Sie sind zu sehr mit Gefühl beladen, zum Teil voll von einer gestauten Pubertäterotik, die umso peinlicher wirkt, als sie in dilettantischer Form dargeboten sind. Von dieser Seite betrachtet hat die Veröffentlichung der Lieder bestimmt keinen Gewinn gebracht.«²⁰⁵ Laki konstatierte sachlicher und konkreter, dass die Texte an einigen Ungeschicklichkeiten und Klischees kranken, und auch die freimütig jugendliche Darstellung von Sexualität den künstlerischen Wert kaum steigert.²⁰⁶ Bartók selbst war sich – zumindest einige Jahre nach der Komposition – über die Mängel der Gedichte im Klaren. Jedenfalls räumte er im weiter oben zitierten Brief gegenüber Emil Hertzka ein, einer Veröffentlichung der Lieder auch deshalb skeptisch gegenüber zu stehen, »weil die Texte derselben nicht besonders gut sind«²⁰⁷. Ist das Urteil über das Niveau der Gedichte also einigermaßen eindeutig, gehen die Meinungen darüber auseinander, inwieweit die mangelhaften Texte die Gesamtqualität der Lieder beeinflussen. Während Meyer davon ausgeht, die Lieder seien letztlich uninteressant, weil es unmöglich sei, »die Texte zu ignorieren, denn Text und

201 Vgl. Vikárius: *Intimations* (2013), S. 197.

202 Vgl. Dille: *Opus 15* (1990), S. 261. Im Entwurf findet sich dagegen eine Zwischenlösung: Hier heißt es einfach »Az erdő már régen halott« (»Der Wald ist schon lange tot«). Dass die Phrase dadurch um zwei Achtel kürzer wird, hat wegen der Tonrepetitionen an dieser Stelle keine Auswirkungen auf die Melodik.

203 Vgl. László: *Song Texts* (2005), S. 381. In der Neuauflage von 1991 (UE) heißt es wieder »Lázár forróság« bei unveränderter englischer und deutscher Übersetzung.

204 Stevens, Halsey: Some »Unknown« Works of Bartók, in: *The Musical Quarterly* 52,1 (1966), S. 53.

205 Meyer, Peter: *Béla Bartóks »Ady-Lieder«*, op. 16, Winterthur 1965, S. 90. Meyer ging – den irreführenden Vorworten der ersten beiden Ausgaben folgend – davon aus, dass Bartók selbst möglicherweise der Urheber der Texte war. Wer weiß, ob sein Urteil milder ausgefallen wäre, hätte er gewusst, dass zwei heranwachsende Mädchen die Gedichte geschrieben hatten.

206 Vgl. Laki: *Mélodies* (2008), S. 108.

207 Zitiert nach Dille: *Opus 15* (1990), S. 276.

Musik gehören innig und untrennbar zusammen«, sieht Stevens in Bartóks Vertonungen eine Kompensation für die Schwäche der Texte. Die Lieder seien daher »a welcome addition to a section of Bartók's *oeuvre* that has always been scanty«.²⁰⁸ Natürlich wird sich hierzu jeder Hörer sein eigenes Urteil machen müssen, aber Opus 15 allein wegen seiner Texte aus dem Blickfeld zu drängen, würde uns relativ leichtfertig einer faszinierenden Facette in Bartóks Kunst berauben.

Ein gewisser Dilettantismus einerseits und eine große Gefühlsintensität andererseits sind in den Gedichten in der Tat nicht zu übersehen. Trotz des latent leidenschaftlichen Untertons ist die Themenbehandlung überaus konventionell, ebenso wie der Einsatz von Stilmitteln.²⁰⁹ Die Verwendung von Metaphern zeigt wenig Originalität. Liebe und Verlangen sind in den Gedichten mit Liebesthematik fast durchweg mit Hitze und Feuer in Verbindung gebracht – darin ähneln Klára Gombossys Gedichte auch Wanda Gleimans *A vágyak éjjele*. Die Wahl der Themen und ihre Behandlung bewegt sich stets im Rahmen von Bekanntem und Konventionellem: die Suche nach dem Seelenpartner im Traum, die Widerspiegelung eigener Verlorenheit in der umgebenden Natur. Die Gedichte erscheinen also – kurz und gut – so, wie man es einem jungen Menschen zugestehen muss, der sich an seine ersten künstlerischen Versuche wagt und sich dabei natürlich sehr eng an das hält, was er bisher kennt und bewundert.

In Verbindung mit den kritikwürdigen Texten gehört es zu den Eigentümlichkeiten der *Fünf Lieder* op. 15, dass durch die deutsche Übersetzung von Ernst Hartmann sogar verschiedene Merkwürdigkeiten der Wortwahl in den ungarischen Originalen geglättet werden. Das auffallendste Beispiel sind wohl zwei Verse in *A vágyak éjjele*, in denen von »der Sehnsucht Rute« und der »Feuerrute der Sehnsucht« die Rede ist. Hartmann hat in der Übersetzung beide Male eine wörtliche Wiedergabe von »Rute« umgangen: Was wortwörtlich »Es peitscht der Sehnsucht Rute«²¹⁰ heißt, wurde so zu »Peitschende Hiebe meines begehrrichen Blutes«, »Rette mich vor der Feuerrute der Sehnsucht«²¹¹ schließlich zu »Rette mich vor der Qual der Begierde«. Möglicherweise erschien das masochistisch anmutende Bild von der Rute ein wenig zu gewagt. Gerechterweise sei aber auch angemerkt, dass die deutsche Übersetzung an manchen Stellen hinter der Farbigkeit des Originals zurückbleibt oder dieses nur unvollständig wiedergibt: Beispielsweise ist »a kék égharang« (»blaue Himmelsglocke«) in *Nyár* ganz profan mit »Licht« übersetzt worden. Auch in Színes *álomban* entgeht der Übersetzung eine an sich schöne Wendung: Das Gedicht handelt von einem Traum, in dem das lyrische Ich seinem Seelenverwandten begegnet. Der eigentlich sehr reif gedachte Vers »Werde ich dich nicht verlieren, wenn ich dich [im wahren Leben] erkannt habe?«²¹² wird in der deutschen Übersetzung zu »Wirst du mir auch niemals mehr entweichen, wenn nicht mehr wir getrennt?« und verliert völlig seine ursprüngliche Bedeutung. Die englische Übersetzung von Eric Smith ist übrigens in beiden Fällen korrekt. Zu korrigieren wäre außerdem die deutsche Übersetzung des

208 Meyer: »*Ady-Lieder*« (1965), S. 91 bzw. Stevens: »Unknown« Works (1966), S. 53 f.

209 Vgl. Laki: *Mélodies* (2008), S. 110 f.

210 Im Original: »Suhog a vágyak vesszeje«.

211 Im Original: »Ments meg a vágyak tűzveszejétől«.

212 Im Original: »Nem foglak-e elveszíteni, ha megismertelek?«

letzten Verses, wenn wir annehmen, dass Klára Gombossy ihre Gedichte aus der weiblichen Perspektive verstanden wissen wollte. Übersetzt worden ist: »Du Ersehnte, du meines Herzens Herz!« Die ungarische Sprache kennt kein grammatikalisches Geschlecht und so war es für den Übersetzer natürlich unmöglich zu erkennen, dass der Adressat des Gedichtes eine männliche Person sein dürfte. Von Klára Gombossy als Autorin konnte er noch nichts wissen und ging traditionsbewusst von einem männlichen lyrischen Ich oder seiner Personifikation mit dem Komponisten aus.

Die erotische Komponente der Gedichte verdient vielleicht einige gesonderte Worte, weil sie im Zusammenhang mit Bartóks Kunst doch eher ungewohnt anmutet.²¹³ Beispielsweise wird der abschließende Höhepunkt in *Az én szerelmem* herbeigeführt durch die Verse »Az én testemben örök ifjan lángol / Pogány, szerelmes mámora a vérnek« (»In meinem Körper brennt ewig jung / Der heidnische Liebesrausch des Blutes«). Expliziter ist noch *A vágyak éjjele* mit Zeilen wie: »Suhog a vágyak vesszeje, / Ütése fáj, ütése éget« (»Es peitscht der Sehnsucht Rute, ihre Schläge schmerzen, ihre Schläge brennen.«) Zusammen mit der Zeile »Ó fájó kínok, édes kínok!« (»Oh schmerzende Qualen, süße Qualen!«) kommt dadurch eine masochistische Tendenz zustande, die auch für Bartók-Kenner ungewohnt sein dürfte, und vielleicht zu oben angesprochenen Abweichungen in der Übersetzung geführt hat. Dabei muss aber klar sein, dass diese Gedichtvertonungen kein künstlerisches Versehen vonseiten Bartóks waren, sondern vielmehr ein sehr direktes Zeugnis aus einer emotionalen, krisenhaften Zeit.²¹⁴ Der Komponist entdeckte in diesen Gedichten etwas, das ihn ansprach, und womit er sich ausdrücken konnte. Dafür spricht auch ein Brief Wanda Gleimans an Bartók: Gleiman versucht dort, ihn in seiner Unruhe und Aufgewühltheit wegen Klára Gombossy zu beschwichtigen. Dille führt die Vertonung des erotisch-hitzigen *A vágyak éjjele* auf diesen emotionalen Gemütszustand zurück.²¹⁵ Alle Kritik an den Gedichten der beiden Lyrik-Dilettantinnen darf nicht übersehen, dass Bartók sich die Texte in seinen Vertonungen zu eigen gemacht hat. Die Briefe, die er an Klára Gombossy schrieb, geben uns einen sehr seltenen Einblick in eine emotional-expressive Seite des Komponisten, die wir in seiner Musik erkennen, in verbalen Zeugnissen aber so gut wie nie entdecken können – erst recht nicht im direkten Zusammenhang mit seinen eigenen Werken. Zum Höhepunkt in *Az én szerelmem* erläutert er, wie der begleitende Triller im Klavier die Grenze zwischen Dur und Moll aufhebt, als Ausdruck für den »irrealen, überirdischen, mit Worten nicht auszudrückenden Rausch der Ekstase«²¹⁶. Der Tonfall dieser Briefe verrät, dass Bartók die Texte und ihre Vertonung ernst nahm, sich kompositorisch herausgefordert fühlte und seine Lösungen mit Stolz betrachtete.

213 Obwohl in *Herzog Blaubarts Burg* und im *Holzgeschnitzten Prinzen* die Beziehung von Mann und Frau eine wichtige Rolle spielt, ist Erotik dort nie ein wesentliches Thema. Das gilt noch nicht einmal für den *Wunderbaren Mandarin*, obwohl sein Rollenaufgebot von Prostituierten, Freiern und Zuhältern durchaus Raum dazu gegeben hätte.

214 Vgl. Crawford: *Love and Anguish* (2000), S. 134.

215 Vgl. Dille: *Opus 15* (1990), S. 271.

216 Vikárius: *Intimations* (2013), S. 211. Aus dem Ungarischen übersetzt.

Waren Bartók die Schwächen der Gedichte zum Zeitpunkt der Komposition nicht bewusst? Zweifel an seinem literarischen Urteil finden sich immer wieder in der Forschung und legen mitunter sogar nahe, Bartók habe gar nicht die intellektuellen Mittel gehabt, sich begründet mit der Qualität der Gedichte auseinanderzusetzen. Dille beispielsweise hat versucht, anhand von brieflichen Äußerungen und Bleistiftmarkierungen in Werken Nietzsches und La Rochefoucaulds die Gedankengänge Bartóks nachzuvollziehen und seine Fähigkeit zur intellektuellen Durchdringung philosophischer Texte zu beurteilen. Dilles Einschätzung fällt eher ungünstig aus und suggeriert stellenweise Halbwissen, Oberflächlichkeit und Missverständnisse auf Seiten des Komponisten. Dabei wird auch die Ansicht geäußert, er habe Poesie »dans le vrai sens du mot« gar nicht verstanden und auch Adys Lyrik ihrer zutiefst menschlichen Themen und nicht ihrer Qualität wegen bewundert.²¹⁷ Tallián charakterisiert Bartóks Verhältnis zum Wort als schwierig, obwohl es ihm gleichzeitig als Ausdrucksmittel immer sehr wichtig gewesen sei.²¹⁸ Unterstützt wird diese Ansicht durch eine Äußerung von Bartók selbst, wonach er erklärte – so berichtet seine erste Frau Márta – er spreche keine Sprache, nicht einmal Ungarisch.²¹⁹ Es mag sein, dass er gegenüber dem gesprochenen Wort grundsätzlich eine eigenartige Distanz entwickelt hatte; im Falle der *Fünf Lieder* aber ist diese Distanz plötzlich aufgehoben. Die Briefe an Gombossy zeigen einen Komponisten, der sich seiner geringen vokalen Erfahrung bewusst ist, die Vertonung aber trotzdem mit Eifer und Blick fürs Detail vorantreibt. Gleiches war bei *Herzog Blaubarts Burg* zu sehen, und Gleiches wird sich auch bei den folgenden originalen Vokalkompositionen wiederholen. Ferenc László weist darauf hin, dass Bartók bei der Wahl seiner Texte grundsätzlich weniger von ihrem literarischem Niveau als vielmehr ihrem Potential zum Ausdruck seiner emotionalen Situation ausgegangen ist.²²⁰ Insbesondere für die Lieder op. 15 dürfte László damit den Nagel auf den Kopf getroffen haben. Aber dennoch wird man Bartók ein Gefühl für Poesie sicher nicht vollends absprechen dürfen. Er schätzte Béla Balázs, bewunderte Endre Ady und zeigte von Jugend an ein waches Interesse an Weltliteratur.²²¹ Im Zweifelsfall sollte uns das Libretto der *Cantata profana*, das den Ruf genießt, als eigenständiges poetisches Werk Bartóks gelten zu dürfen, davon abhalten, allzu kritisch mit seinem literarischem Urteil ins Gericht zu gehen. Man wird vielleicht eher behaupten dürfen, dass er das Niveau der Gedichte Gombossys und Gleimans nicht verkannt, sondern wohlwollend übersehen hat.

Die Unterschiede zwischen dilettantischer und souverän eigenständiger Lyrik fallen natürlich besonders im Vergleich mit den fast zeitgleich als Opus 16 vertonten Ady-Gedichten ins Auge. Dabei darf aber nicht übersehen werden, dass deutliche Ähnlichkeiten in der Themenwahl der beiden Liederzyklen bestehen. Im Zentrum stehen beide Male Liebessehnsucht und Vereinigung. Es ist unübersehbar, dass diese Themen Bartók zu dieser Zeit besonders angesprochen

217 Vgl. Dille: *Lecteur de Nietzsche* (1990), S. 94 und 100 f. Das Zitat stammt von S. 98.

218 Vgl. Tallián: *Bartók és a szavak* (1982), S. 78 f.

219 Vgl. Ziegler, Márta: Über Béla Bartók, in: *Documenta Bartókiana IV*, hrsg. v. Denijs Dille, Budapest / Mainz 1970, S. 175.

220 Vgl. László: *Song Texts* (2005), S. 383 f.

221 Vgl. Szabolcsi, Bence: Bartók and World Literature, in: *International Musicological Conference in Commemoration of Béla Bartók 1971*, hrsg. v. József Ujfalussy und János Breuer, Budapest 1972, S. 104–106.

haben: Zuerst aus der Perspektive zweier heranwachsender Mädchen, dann aus der des reifen Meisterdichters.²²² Die thematische Nähe zur *Blaubart*-Oper ist offensichtlich. Sie hatte ihren Ursprung in der gleichen krisenhaften Lebensstimmung wie die späteren Lieder. Nicht nur das literarische Niveau, auch die Textgattung war zweitrangig, wenn Bartók nur ein geeignetes Medium gefunden hatte, um sich ausdrücken zu können.²²³

2.2.3 Musikalische Analyse

Der Fokus der analytischen Betrachtung liegt erneut auf der Singstimme, ihrem Verhältnis zum Instrumentalpart und den Aspekten der Textumsetzung. Da es zu den *Fünf Liedern* op. 15 bislang aber allenfalls punktuelle Beiträge in der Forschung gibt, sollen teilweise auch allgemeinere Merkmale der Lieder zur Sprache kommen. Das wird vor allem im Abschnitt zur Harmonik der Fall sein.

Melodik: Die Singstimme

Die Gedichte sind fast ausschließlich syllabisch vertont, melismatische Ansätze gehen nie über drei Noten zu einer Silbe hinaus. Die Singstimme orientiert sich durchweg am ungarischen Sprachrhythmus und berücksichtigt weitgehend die Betonung und die Längenverhältnisse der Silben. In der Mehrzahl der Lieder nähert sich die rhythmisch-melodische Gestaltung der Singstimme dem *Parlando-rubato* der Volksmusik an, wie es schon in *Herzog Blaubarts Burg* gut zu erkennen war. Zwar findet sich in den Liedern die Vortragsangabe »Parlando« explizit nur zu *Az én szerelmem*, die typischen Charakteristika sind aber auch ohne ausdrückliche Benennung als wichtiger Einfluss zu identifizieren, gegenüber *Herzog Blaubarts Burg* sogar in verstärkter Form. Zentral sind die grundsätzliche aber nicht sklavische Orientierung am Sprachrhythmus und der dementsprechend rhythmisch freie Verlauf der Melodie unabhängig von einem Grundpuls. Die häufige Verwendung von N-tolen ist eine Konsequenz hiervon. Typischerweise beginnen einzelne Phrasen mit schnellen Tonrepetitionen und laufen in längeren Notenwerten aus. Beides ist in den Liedern noch stärker ausgeprägt als in der *Blaubart*-Oper: Das Bemühen um eine authentische Abbildung des ungarischen Sprachrhythmus ist mittlerweile gewachsen.

222 Dabei ist die Annahme berechtigt, Bartók sei gerade durch die Unvollkommenheit der Gedichte Gombossy und Gleimans zur reiferen Lyrik Adys getrieben worden. Vgl. Crawford: *Love and Anguish* (2000), S. 134.

223 Diese Verwandtschaft in Stimmung und Themen lässt sich leicht auf den *Holzgeschnitzten Prinzen* ausweiten, vielleicht auch auf den *Wunderbaren Mandarin*. Überhaupt teilt Bartók die Wahrnehmung einer tiefgreifenden Isoliertheit des modernen Menschen und seiner Unfähigkeit, diese durch den Mitmenschen zu überwinden, mit einer ganzen Reihe von Künstlern und Intellektuellen seiner Generation.

Az én aj - ka - mon for - ró csók a ró - zsa,
Wie die Ro - se, er - blüht ein Kuß den Lip - pen,

az én sze - mem - ben gyuj - tó tü - zek ég - nek,
mei - nen Au - gen ent - strömt die Glut des Feu - ers,

Nbsp. 21: Ein Beispiel aus *Az én szerelmem*: Beide Phrasen laufen nach schnellerem Beginn in längeren Notenwerten aus. Triolen und Taktwechsel sind die Konsequenz des Bemühens, einen möglichst unartifiziiell fließenden Sprachrhythmus zu erreichen.

Am auffallendsten ist der *Parlando-rubato*-Stil in *Az én szerelmem* und *Színes álomban*, in *A vágyak éjjele* ist er immerhin vorherrschend. Aber auch in *Nyár* und *Itt lent a völgyben*, die insgesamt in strikterem Metrum zu singen sind, finden sich Passagen, die im Sinne des *Parlando* aufgefasst werden müssen.

Mondd, el - fo - ga - dod tő - lem é - le - tem? Min - den ér - té - ke, fé - nye most
O laß mein Le - ben dir zu ei - gen sein, laß mich all sei - ne Schät - ze dir

ti - éd. _____
schen - ken, _____

Nbsp. 22: Ein Beispiel für den *Parlando*-Stil aus *Színes álomban*: Charakteristisch ist das Ansetzen mit Tonrepetitionen und kurzen Notenwerten.

Die rhythmische Freiheit des *Parlando-rubato* erweist sich vor allem im Kontrast mit der Klavierbegleitung. Deren Rhythmik ist durch kompakte Spielfiguren meist viel klarer gefasst. Die häufigen Taktwechsel, die außer in *Nyár* und *Itt lent a völgyben* zum typischen Erscheinungsbild der *Fünf Lieder* gehören, gehen nicht vom Klaviersatz aus, sondern stehen im *Parlando*-Zusammenhang: Die Takteinheiten sind als quantitative Längeneinheiten zu verstehen, die sich dem freien rhythmischen Verlauf der Singstimme und ihren flexiblen Zäsuren anpassen. Ein $\frac{5}{8}$ -Takt bedeutet für die Singstimme keine andere Metrik als ein $\frac{5}{8}$ -Takt – er ist nur länger.

Die Melodik bevorzugt kleinschrittige Bewegungen bis hin zur Terz, große Sprünge über die Quint hinaus sind selten. Als charakteristische Intervalle stechen die Quart und die große Sekund hervor: Beide spielen als Schlussintervall in Kadenzen eine wichtige Rolle. Die Quart ist dabei stets abwärtsgerichtet. Der melodische Stil bewahrt damit seine Nähe zur ungarischen

Volksmusik und schöpft aus der gleichen Ästhetik wie die Vokalpartien in *Herzog Blaubarts Burg*.

9 $\text{♩} = 72-70$

Szom - ja - san vágy - va vá - rom a szel - lőt,
 Dur - stig, ver - schmach - tend, harr' ich des Wind - hauchs,

A kék ég - ha - rang va - kít fe - let - tem.
 ü - ber mir das Licht blen - det die Au - gen.

Nbsp. 23: Vor allem die Melodik in *Nyár* ist stark geprägt durch Quarten und Kadenzen mit Ganztonschritt abwärts. Im Beispiel ist der Quartsprung zu »felettem« zum Tritonus erweitert.

Die Melodielinie gliedert sich in einzelne Phrasen, wodurch die syntaktische Ordnung des Textes nachvollzogen wird. Bartók bleibt seiner früheren Linie treu. Ihr Profil erhalten die einzelnen Phrasen erneut nicht nur durch ihre Tonhöhenformung, sondern auch durch ihr Tonmaterial: Aufeinanderfolgende Phrasen gehören meist keiner gemeinsamen Tonalität an, sondern etablieren kleine, eigene tonale Einheiten. Das gleiche Prinzip ist auch schon in *Herzog Blaubarts Burg* zu sehen gewesen. Hier konnte aber schon die dialogische Struktur der Oper eine derartige Abfolge von eigenständig geformten und tonal unterschiedlichen Abschnitten rechtfertigen. Die *Fünf Lieder* übernehmen diese Phrasenabfolge auch ohne dialogischen Aufbau und verstärken somit hörbar den Versaufbau der Gedichte. Die Skalen, die dabei verwendet werden, sind im Kern meist diatonisch und stützen sich auf traditionelle Modi oder Pentatonik. Daneben finden sich auch Skalen, die von der konventionellen Diatonik abweichen, wie Modi der »Heptatonica secunda«.²²⁴ Von Phrase zu Phrase ist außerdem ein Wechsel des Grundtons üblich. Man müsste also von »horizontaler Polytonalität« anstatt »horizontaler Polymodalität« sprechen – freilich unter der Gefahr, die isolierte Betrachtung der Singstimme auf die Spitze zu treiben. Schließlich ist eine einwandfreie Zuordnung von Modusbezeichnung samt Grundton keineswegs bei jeder

224 Gemeint ist eine diatonische Skala mit fünf Ganzton- und zwei Halbtonschritten, aber in anderer Anordnung als bei den geläufigen Kirchen- bzw. Dur- und Molltonarten: Steht 2 für den Ganz- und 1 für den Halbttonschritt, so lassen sich die traditionellen Skalen darstellen als 2-2-1-2-2-2-1 (Dur). Das alternative heptatonisch-diatonische Material gliedert sich dagegen in 2-2-2-1-2-1-2. Auch hier sind natürlich analog sieben verschiedene Grundtöne bzw. Modi möglich. Unter der Maßgabe, dass außer Ganztonschritten nur zwei Halbtonschritte vorkommen, diese aber nicht aufeinander folgen dürfen, sind nur diese beiden Skalenmuster denkbar. Lajos Bárdos, der diese Materialskala bei Kodály beobachtet hat, nennt sie sinnfällig »Heptatonica secunda«. Vgl. Bárdos, Lajos: *Heptatonica Secunda (A Unique Tonal System and its Modes in the Works of Zoltán Kodály)* (1962–1964), in: Lajos Bárdos: *Selected Writings on Music*, Budapest 1984, S. 88.

Petersen weist in Bartóks Werken eine dritte heptatonische Skala nach, bei der zwei Halbtonschritte aufeinanderfolgen. Ihr Aufbau ist entsprechend 1-1-2-2-2-2-2, womit die Möglichkeiten, nur aus Halb- und Ganztonschritten eine heptatonische Skalen zu konstruieren, auch schon erschöpft sind. Vgl. Petersen, Peter: *Die Tonalität im Instrumentalschaffen von Béla Bartók* (= *Beiträge zur Musikwissenschaft* 6), Hamburg 1971, S. 44 f.

Phrase sinnvoll: Zum einen sind manche Melodielinien zu kurz, um zweifelsfrei eine bestimmte Skala zu vermitteln, zum anderen kommen häufig chromatische Nebennoten vor, die das diatonische Material anreichern und verunklaren, ohne dass dadurch zwingend rein chromatisch aufzufassende Melodielinien entstehen würden.

Az én sze - rel - mem for - ró dé - li nap - fény,
 der Mit - tags - son - ne gleicht mein glü - hend Lie - ben,
 te - rem - tő e - rő - vel tüz - zel te - le...
 feu - ri - ger, schaf - fen - der Kräf - te voll! —

Nbsp. 24: Die erste Hälfte des Verses durchläuft mit *D-E-Fis-G-A-B(-C)* einen Modus der Hepatonia secunda, allerdings mit abschließendem *F* statt *Fis*. Die zweite Hälfte bedient die pentatonische Skala *E-G-A-H-D*, ohne sich aber an Volksmusikmelodik anzulehnen.

Raj - ta ár - nyat hi - á - ba ke - res - tem,
 Nir - gends Schat - ten, wo - hin der Blick sich wen - det,
 A nap meg - ol - vasz - tott min - den fel - hőt.
 je - de Wöl - ke schmolz da - hin im Blau - en.

Nbsp. 25: Ein Ausschnitt der Singstimme aus *Nyár*: Werden *Des* und *B* in der oberen Zeile als chromatische Nebennoten verstanden, so lässt sich die Phrase am einfachsten als *D-Dorisch* verstehen. Ein einfaches modales Gerüst steht hinter einer chromatisch gefärbten Melodie. Die folgende Phrase wechselt nach *F-Dur*.

Durch ihre tonale Flexibilität, die in allen *Fünf Liedern* vorherrscht, baut die Singstimme nie eine umfassende und geschlossene, eigenständige tonale Sphäre auf. Ein erkennbarer Tonartenplan oder ein Bezugston, der ein Lied dominieren würde, findet sich nicht. Eine lose tonartliche Geschlossenheit durch einen tonalen Rückbezug des Schlusses auf den Anfang ist nur in *Színes álomban* zu finden: Dort ist *B* sowohl Anfangs- als auch Schlussston der Singstimme und zentraler Ton in erstem und letztem Vers. Abgesehen von der enharmonischen Umdeutung *Ais* kommt diese Tonstufe tatsächlich nur am Anfang und Schluss vor und verbindet die eröffnende Zeile »Színes álomban láttalak már« (»In einem bunten Traum sah ich dich schon«) mit dem emphatischen Ausruf »Hiszek benned, én lelki társam« (»Ich glaube an dich, mein Seelengefährte«) am Ende.

Molto sostenuto

Szí - nes á - lom - ban lát - ta - lak már,
 Längst schon hab ich im Traum dich ge - sehn,

39

Hi - szek ben - ned, én lel - ki tár - sam.
 du Er - sehn - te, du mei - nes Her - zens Herz!

Nbsp. 26: Erster und letzter Vers in *Szines álomban* beziehen sich auf den gleichen Grundton – ein Einzelfall in den *Fünf Liedern*.

Eine derartige Geschlossenheit ist in den *Fünf Liedern* die Ausnahme. Tonaler und formaler Zusammenhang gehen beinahe ausschließlich vom Klavierpart aus, nicht von der Singstimme. Diese Eigenart des Vokalparts hat Bartók in einem Brief an Klára Gombossy eigens beschrieben. Zu *Az én szerelmem* erläuterte er:

Wenn Sie versuchen, die Gesangstimme auf dem Klavier zu spielen, werden Sie feststellen, dass sie wenig oder eigentlich keinen musikalischen Sinn hat. Erklärung: es handelt sich nicht um ein Lied im alten Sinn [...]. Dies ist vielmehr eine Art kurzes, kleines musikalisches Drama, in dem die Singstimme nichts anderes als ein »recitativo« (Rezitation) ist. Das heißt, dass die Konturen der Singstimme nichts anderes sein können als das Festhalten des Klanggerüsts natürlicher Deklamation auf bestimmten Tonstufen. Den melodischen Teil [...] finden wir in der Begleitung (das heißt: finde, wer da kann!); denn ach, nicht alle finden, die da suchen.²²⁵

In puncto Sinnhaftigkeit oder -losigkeit der Singstimme ist das »wenig« in der Äußerung Bartóks nicht ganz unwichtig. Denn völlig ohne inneren musikalischen Zusammenhang ist – wie im Falle von *Szines álomban* – die Singstimme nicht. Immerhin ist jede melodische Phrase eine Sinneinheit für sich, wenn sie als kohärenter Bogen gebaut ist. Mitunter sind zwei Phrasen durch ihre Formung auch deutlich aufeinander bezogen und erzeugen damit kleine eigenständige Formeinheiten innerhalb der Singstimme. Dabei kommt es nicht zu genauen Wiederholungen oder Sequenzierungen, sondern lediglich Annäherungen in Rhythmik und Bewegungsrichtung. Die Anlehnung an ein traditionelles Gefühl für den Bau von Melodien ist also nach wie vor vorhanden, auch wenn ein größerer formaler oder tonaler Zusammenhang der Singstimme nicht angestrebt wird. Da Bartók sich in der Melodiegestaltung nicht auf bestimmte Intervallfolgen

225 Undatierter Brief, vermutlich vom 15. Januar 1916, auf Grundlage von Dilles deutscher Übersetzung nach dem ungarischen Original übersetzt. Dille: Opus 15 (1980), S. 208 bzw. Vikárius: *Intimations* (2013), S. 210.

festlegt, kommt es trotz derartiger Bezugnahmen nie zur Motiv- oder Themenbildung innerhalb der Singstimme. Ganz ähnlich war es bereits in *Herzog Blaubarts Burg* zu erleben. Dort wird zu Judiths häufig vorkommendem »Kékszakállú«-Ausruf ein nur konturhaft festgehaltenes Motiv gebildet. Es ergibt sich ein wiedererkennbarer rhythmisch-melodischer Umriss, ohne dass eine fixierte motivische Gestalt aufgebaut wird. Tatsächlich findet sich ein ähnlicher Spagat zwischen melodischer Verknüpfung und konsequenter Vermeidung von profilierter Motivik in den *Fünf Liedern* erneut, nämlich in *A vágyak éjjele*: Eine irgendwie geartete Wiederholungsstruktur ist dort durch den refrainartigen Aufbau der Gedichtvorlage schon vorgeprägt. Bartók hat aber keinen wiederholten, melodisch wiedererkennbaren Refrain komponiert, sondern die wiederkehrenden Zeilen »Csókolni! Ajkam most csókra vágyik!« (»Küssen! Meine Lippen sehnen sich nach Küssen!«) beziehungsweise »Ez most a vágyak éjjele« (»Dies ist nun die Nacht der Sehnsucht«) durch ähnliche Melodieformung aufeinander bezogen. Die Verse sind also weder diastematisch noch rhythmisch mit einer konkreten thematischen Gestalt verknüpft. Dafür wird ein Grundverhältnis von langen und kurzen Notenwerten, fallenden und steigenden Intervallen variiert. Die Refrainbildung geschieht also erneut im Stil einer freien Imitation. Lediglich die erste Wiederholung der Zeile »Ez most a vágyak éjjele« ist als fast notengetreue Transposition um einen Ganzton nach oben wiedergegeben:



2
Csó - kol - ni! Aj - kam most csók - ra vá - gyik!
Küss - sen! Wie mei - ne Lip - pen dürs - ten!

4
Ez most a vá - gyak éj - je - le.
Das ist der Sehn - sucht schwü - le Nacht!

Nbsp. 27: *A vágyak éjjele*, 1. Strophe, Vers 1.



13
Ez most a vá - gyak éj - je - le.
Das ist der Sehn - sucht schwü - le Nacht!

17
Csó - kol - ni! Aj - kam most csók - ra vá - gyik!
Küss - sen! Wie mei - ne Lip - pen dürs - ten!

Nbsp. 28: 1. Strophe, Vers 6 und 2. Strophe, Vers 1.

226 Trotz dieser *formalen* Abrundung in *A vágyak éjjele* ist der Gesangspart auch hier nicht *tonal* geschlossen.

32

Ez most a vá - gyak éj - je - le.
Das ist der Sehn - sucht schwü - le Nacht!

35

Csó-kol - ni! Aj - kam most csók - ra vá - gyik!
Kös - sen! Wie mei - ne Lip - pen dürs - ten!

Nbsp. 29: 2. Strophe, Vers 6 und 3. Strophe, Vers 1.

75

Aj - kam ez éj - jel csók - ra vá - gyik,
Heu - te ver-schmach - ten mei - ne Li - pen:

81

Ez most a vá - gyak éj - je - le.
es ist der Sehn - sucht schwü - le Nacht...

Nbsp. 30: Strophe 4, Vers 5 und 6.

Der vorletzte Vers »Ajkam ez éjjel ...« ändert den Wortlaut des Refrains ein wenig ab und passt daher nicht mehr exakt in das melodisch-rhythmische Modell. In den beiden Schlussversen ist aber ohnehin die melodisch bewegtere Grundkontur zugunsten der erschöpft wirkenden Rezipitation auf A ersetzt worden. Die charakteristische Phrasenform ist allerdings genau einen Vers früher noch einmal zu hören – wenn auch zu anderem Text:

64

Fé - lek, hogy meg - ha - lok be - le!
o - der ich fürch - te, ich ster - be da - ran!

Nbsp. 31: T. 63–65

Der Singstimmenverlauf erhält durch die Refrainwirkung zu »falschem« Text eine motivische Abrundung²²⁶, die in den übrigen der *Fünf Lieder* nicht zu finden ist. Die Schlussverse können jetzt ohne Refrainbezug aber dafür im stimmigen Ausdruck der Ermüdung ausklingen.²²⁷

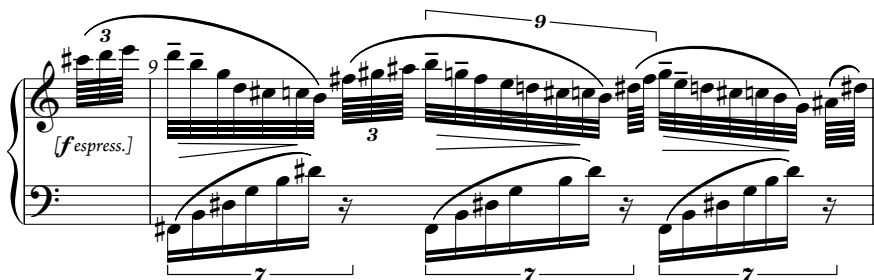
Gerade die ersten beiden Melodieversionen (T. 4 f. bzw. 13 f.) bringen durch ihre Anordnung als Terzsprungfolge das Stefi-Geyer-Motiv in Erinnerung. Die Töne $d^2-b^1-g^1-es^1$ und $e^2-c^2-a^1-f^1$

²²⁷ Eine ganz ähnliche Handhabung finden wir auch in *Herzog Blaubarts Burg*, wenn die Kontur des »Kékszállú« effektiv auf verschiedene emotionale Situationen übertragen wird.

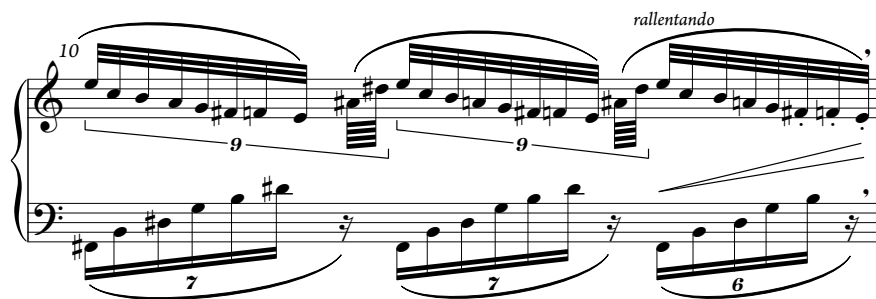
geben die Dur-Variante des Motivs in Umkehrung wieder,²²⁸ werden allerdings um einen weiteren Kleinterzsprung am Ende erweitert. Dass dieses Motiv verschleiert im 1916 entstandenen *A vágyak éjjele* auftaucht, ist schwer als Zufall abzutun. Das Lied entstand im August, also kurz vor dem Bruch mit Klára Gombossy, als Bartók unter großem emotionalen Druck gestanden haben muss. Der Schluss liegt nahe, dass ihm in dieser Situation zwischen der Hoffnung auf neues Glück und der letztendlichen Zurückweisung die vergebliche Liebe zu Stefi Geyer in den Sinn kam und mit ihr die charakteristische Terzfolge als Ausdruck unerfüllter Sehnsucht. Dass das frühere Viertonmotiv jetzt auf fünf Stufen erweitert wurde, ist dabei keineswegs bedeutungslos. 14 Jahre später, in der *Cantata profana*, wird das Motiv erneut in dieser erweiterten Form in Erscheinung treten – in einem Kontext, der den ursprünglichen, personifizierenden Bezug zu Stefi Geyer unplausibel werden lässt. Das alt(bewährt)e Leitmotiv wird dann also seinen früheren autobiographischen Bezug weitgehend verloren haben. Schon hier, in *A vágyak éjjele*, ist dafür ein erster Schritt gemacht, da die Sehnsuchtsfigur im Hintergrund nicht mehr die talentierte Violinistin Geyer, sondern die aufgeweckte Klára Gombossy war. Das charakteristische Terzmotiv bewährt sich also unabhängig von seiner ursprünglichen Bezugsperson als abstraktes Emblem der Sehnsucht und kann gegenüber der Urversion auch modifiziert werden. Letztlich bezieht sich das »Stefi-Geyer-Motiv« weniger auf die Persönlichkeit seiner Namensgeberin, als auf Bartók, seine Gefühlswelt und deren Ausdruck. *A vágyak éjjele* ist ein anschaulicher Hinweis darauf.

Harmonik und Tonalität: Der Klavierpart und sein Verhältnis zur Singstimme

Wie eingangs angedeutet sollen Harmonik und Tonalität hier ein wenig eingehender behandelt werden als im vorherigen Kapitel zu *Herzog Blaubarts Burg*. Damit wird zum einen auf die geringe Beachtung reagiert, die den *Fünf Liedern* in der Forschung zuteil wird, zum anderen ergeben sich dadurch interessante Anknüpfungspunkte über die Vokalwerke hinaus. Der Klavierpart ist stark chromatisch gehalten, zeigt häufig polytonale Ansätze und vermeidet weitgehend den Eindruck funktionaler und modaler Tonalität. Gegenüber der tonal meist einfacheren Singstimmenmelodik entsteht dadurch ein starker Kontrast.



228 Vgl. Griffiths, Paul: *The Master Musicians. Bartók*, London 1984, S. 79 und Crawford: *Love and Anguish* (2000), S. 135.



Nbsp. 32: Ein Zwischenspiel aus *Az én szerelmem* als Beispiel für Chromatik und Bitonalität: In der rechten Hand kristallisieren sich aus diatonischen und chromatischen Nebennoten die arpeggierten Akkorde G-Dur, e-Moll, C-Dur und a-Moll heraus. Die linke Hand bringt ostinat über einem *Fis*-Fundament die Großterz-Schichtung *H-Dis-G-H-Dis* und deutet damit einen H-Dur-Akkord an, um ihn gleichzeitig durch den darüber montierten übermäßigen Akkord wieder zu schwächen. Es entsteht eine bitonale und beinahe atonale Wirkung, die nur durch den konstanten Basston *Fis* abgebremst wird.

Ein tonaler Halt in Form erkennbarer Grundtöne wird dem Hörer durch die ausgiebige Nutzung der chromatischen Skala über weite Strecken vorenthalten, dennoch bewegt sich der Klavierpart keineswegs im atonalen Raum: Der chromatischen Harmonik stehen in vielen Passagen orgelpunktartig wiederkehrende Basstöne gegenüber, die einen klanglichen Halt geben, ohne dabei zu Grundtönen im Sinne einer bestimmten Tonart zu werden. Sie entstehen oft im Zuge von Ostinato-Bildungen, die in den *Fünf Liedern* eine prominente Rolle spielen.

Bartók neigt im Klavierpart sehr zu harmonischer Flächenbildung. Diese kann in sich stark chromatisch und tonal scharf von der Singstimme abgesetzt sein. Gleichzeitig wird dem Sänger über einer gleichmäßigen Bewegung die rhythmische Freiheit zur Verwirklichung des *Parlando-rubato* gegeben. Bevorzugte Mittel zur Flächen- und Ostinato-Bildung sind Arpeggios und parallel geführte Intervalle und Akkorde. Darin liegt ein ganz typisches Merkmal für Bartóks Solo-Vokalstil: Die Singstimme soll sich rhythmisch und tonal frei bewegen können und braucht dazu eine flächige instrumentale Unterlage, die mit ihrer Rhythmik nicht zu viel Aufmerksamkeit auf sich ziehen darf. *Herzog Blaubarts Burg* zeigt diese Bemühung an zahlreichen Stellen; die *Fünf Lieder* führen die Entwicklung konsequent weiter. Klangteppiche und Ostinato-Passagen sind jetzt häufiger, die rhythmische Flexibilität der Singstimme ist gleichzeitig merklich ausgebaut worden.

Die Verwendung parallel geführter Akkorde ist ein Mittel, das auch schon im Orchestersatz von *Herzog Blaubarts Burg* auffallend vertreten war – man denke an die imposante Parallelfolge von Durakkorden zur fünften Tür – und auch in späteren instrumentalen und vokalen Werken Bartóks immer wieder als Teil seiner persönlichen Klangsprache auftaucht.²²⁹ Der Effekt ist ein

229 Hermann Erpf hat für diese Art der Parallelführung den Begriff der »Mixtur« eingeführt. Vgl. Erpf, Hermann: *Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik*, Wiesbaden ²1969 (Erstausgabe Leipzig 1927), S. 78 f.

Aushebeln diatonischer Muster, ein Verwischen tonaler Bezugspunkte. Ein anderes besonderes Klangmittel der Lieder op. 15 mit ähnlicher Wirkung ist das schrittartige Auseinander- oder Zusammenziehen von Akkorden.

The musical score consists of three systems of piano notation. The first system (measures 1-4) shows parallel fifths and fourths in the right hand, with 'f' and 'legatissimo' markings. The second system (measures 5-8) continues this texture, with an '8va' marking above the right hand. The third system (measures 9-12) shows a continuation of the parallel intervals, with 'x' marks in the left hand indicating specific notes.

Nbsp. 33: Das Klaviervorspiel zu *Nyár*: Parallel geführte Quinten und Quarten prägen den Klangcharakter, ab T. 4 mischen sich Tritonus-Intervalle dazu. Durch die konsequente Parallelführung wird schon hier mit *Dis* und *Ais* Zwölftönigkeit erreicht. Dennoch ergibt sich kein atonales Klangbild. Stattdessen dominieren die Anfangstöne *Cis* und *Fis* (Auftreten markiert) quantitativ und qualitativ und werden in vertauschter Form *Fis-Cis* in T. 9 als Ziel einer Kadenz erreicht, wo – im Notenbeispiel nicht mehr zitiert – die Singstimme einsetzt.

The musical score starts at measure 28. It is in 4/4 time with a key signature of two flats. The first system (measures 28-32) is marked 'leggiero' and 'poco rit.'. The second system (measures 33-36) is marked 'raddolcendo'. The score ends with a 5/4 time signature change. Dynamics include 'p' and 'al'.

più sost., ♩=58

És a lom-bos, sú - rü, zöld fák a - latt A
und im dich-ten Grün der Bäu - me hält - der

Nbsp. 34: Im letzten Zwischenspiel vor den beiden Schlussversen zeigt sich erneut die für *Nyár* typische Parallelakkordik in Quinten, wieder vermischt mit Tritonus-Intervallen. Die Laufigur der linken Hand wirkt dazu wie die Überlagerung durch eine zweite Welle mit doppelter Länge. Man könnte hier entfernt an die Verwandlungsszene der *Cantata profana* denken.

Zum Einsatz der Singstimme bringt das Klavier ein neues Ostinato-Muster. Sowohl im Zwischenspiel als auch in der folgenden Begleitfigur sind der dissonanten und tonal unklaren Akkordik stabile, wiederkehrende Bassfundamente untermischt.

23

A köd - ben jár - va azt hi - szem, Hogy
Im Ne - bel geh' ich sin - nend mir

f *mezza voce* *cresc.*

Nbsp. 35: In Halbtonschritten driftet der Ausgangsakkord in T. 24 auseinander und wieder zusammen. Die Singstimme nimmt an diesem Vorgang mit einer eigenen Linie teil (*Itt lent a völgyben*). Hier führt Bartók diese Methode nur ausnahmsweise mit mathematischer Exaktheit aus, viel häufiger ist eine flexiblere Handhabung von Symmetrien – ein allgegenwärtiger Zug seiner Kompositionsweise.

Ein häufiges Moment der Harmonik sind das Nebeneinander oder die Gegenüberstellung von Quart, Quint und Tritonus. In Übereinstimmung mit János Kárpátis Analysen lässt sich das Tritonus-Intervall in dieser Reihe oft als verstimmte Quart oder verstimmte Quint auffassen. Der Klavierpart von *Nyár* ist dafür das beste Beispiel. Der Quint-Quart-Rahmen ist in der Dur-Moll-Tonalität und zurück bis in die Ära der »Kirchentonalarten« bekanntermaßen das maßgebliche

Intervallgerüst für die Unterteilung der Tonleiter, mit der v. Stufe als wichtigem Funktionsträger. Die Kombination von Quart oder Quint mit dem Tritonus wirkt nun wie eine bewusste Verzerrung dieses traditionellen Intervallrahmens:²³⁰

9

poco rubato

8 7

14

ke - re - sett?
E - ben - bild?

[] ?

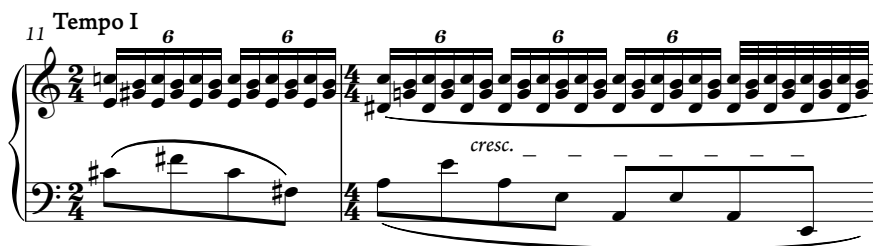
Nbsp. 36: Im oberen Beispiel aus *Szines álomban* entsteht das Arpeggio aus der Kopplung eines gebrochenen Cis-Dur-Akkords mit einem a-Moll-Akkord, zu dem als chromatische Nebennote noch das *Dis* hinzutritt. Die ersten fünf Noten zeichnen den Quint-Quart-Rahmen Cis-Gis-Cis nach. Im unteren Beispiel, der Analogstelle im gleichen Lied, ist diese Quint-Quart-Folge zur Tritonus-Großterz-Folge Dis-A-Cis verzerrt. Mit Cis-E-G folgt gleich darauf ein verminderter Akkord mit Tritonus-Umfang.

Andante sostenuto, ♩ = 58

6 6 6 6

pp

230 Vgl. Kárpáti, János: *Bartók's Chamber Music*, Stuyvesant (NY) 1994, v. a. S. 188–195, bzw. ders.: *Le Désaccordage dans la technique de composition de Bartók*, in: *International Musicological Conference in Commemoration of Béla Bartók 1971*, hrsg. v. József Ujfalussy und János Breuer, Budapest 1972, S. 41–51.



Nbsp. 37: Der umgekehrte Vorgang ist in *A vágyak éjele* zu sehen: Der obere Ausschnitt zeigt den Beginn mit den für das Lied charakteristischen Sechzehntel-Sextolen. Sie tauchen wieder ab T. 11 (im Beispiel ist hier die Singstimme weggelassen) in variierten Form auf. Das Bass-Fundament ist anfangs die Tritonus-Schichtung *Fis-C-Fis*, wird bei der Rückkehr der Sextolen-Figur aber zum gebrochenen Quint-Quart-Akkord *Fis-Cis-Fis* bzw. *E-A-E* zurechtgebogen.

Bartók treibt hier sein eigenes Spiel mit Bausteinen herkömmlicher Dur-Moll-Tonalität. Die Neuartigkeit in der Harmonik der *Fünf Lieder* erreicht er nicht durch das strikte Vermeiden traditioneller Muster, sondern durch ihre Einbindung und Umdeutung in einer weiterentwickelten Harmonik. Der Quint-Quart-Rahmen wird zusammen mit seiner Tritonus-»Verstimmung« Teil einer chromatisch durchsetzten Tonsprache. Diese eigentümliche Austauschbarkeit von Quart, Tritonus und Quint, wie sie bis zuletzt in Bartóks Musik zu entdecken ist, wird gerade in *Nyár* konzentriert ausgelotet. Darin erinnert das Lied an die experimentierfreudige Machart der *Bagatellen*: Auch dort werden von Stück zu Stück bestimmte musikalische Strukturen und Ideen in den Mittelpunkt gestellt und vertieft.

Die starke Chromatisierung des Klavierparts hat ihr Gegengewicht nicht nur in der zeitweiligen Dominanz von Pedal- oder Fundamenttönen, sondern auch in dem formalen Bemühen, durch Materialrückgriffe am Schluss eines Liedes auf den Anfang zurückzuweisen. Diese Rückgriffe gehen mit tonalen Bezugnahmen einher und etablieren so bei aller dissonanten Harmonik eine Vorstellung tonaler Geschlossenheit der Lieder. Nur das zuerst entstandene *Az én szerelmem* ist tonal und formal offen auskomponiert.²³¹



231 Vielleicht würde sich *Az én szerelmem* dadurch am besten als Abschlusstück von Opus 15 eignen. Die heute etablierte Reihenfolge darf ohnehin nicht als authentisch gelten (s. o.).



Nbsp. 38: Formal-tonale Geschlossenheit in *Színes álomban*: Der Bassgang C–G–E–H–C der ersten Takte wird am Schluss wiederholt, darüber wird vom Akkord Fis–A–B ausgehend der finale C-Dur-Klang angesteuert. Die Melodie der Oberstimme zeichnet entfernt die Linie der Singstimme nach.

Das Beispiel aus *Színes álomban* zeigt auch, dass der herkömmliche Dreiklang nicht gänzlich aus dem Klangbild verschwunden ist, auch wenn er in den *Fünf Liedern* nur sehr selten in reinsten Form vorkommt. Er hat lediglich seine alte Funktionsgebundenheit eingebüßt. Traditionelle Dreiklänge sind ihrer historischen funktionsharmonischen Bedeutung enthoben und gelten nur noch als Klangphänomene neben anderen.

Nbsp. 39: Der Schlussvers in *Színes álomban* breitet sich über beinahe ungetrübten B-Dur-Akkorden aus. Die Singstimme bringt dabei die Mollterz Des: ein Beispiel für Bartóks Vorliebe für die gleichzeitige Präsenz von Dur- und Mollterz über dem Grundton. Die Mollterz liegt dabei, wie im Beispiel auch, meist im höheren Register als die Durterz.²³²

Eine moderne Klangsprache schließt für Bartók im Jahre 1916 nicht die gelegentliche Platzierung von Dreiklängen aus. Das deckt sich schon hier vollkommen mit den Ansichten, die er in

232 Vgl. Lendvai, Ernő: Einführung in die Formen- und Harmoniewelt Bartóks, in: *Béla Bartók. Weg und Werk, Schriften und Briefe*, hrsg. v. Bence Szabolcsi, Budapest 1957, S. 113 f.: Lendvai führt hier akkordische und melodische Beispiele an, vorwiegend aus später entstandenen Werken wie dem 3. *Klavierkonzert*, dem 5. *Streichquartett* und den *Contrasts*, aber auch aus der zeitgleich zu den *Fünf Liedern* entstandenen *Suite op. 14* für Klavier.

Generell gilt für die *Fünf Lieder* op. 15, dass Klavier und Gesang nur selten musikalisch direkt aufeinander bezogen sind. Die tonale Geschlossenheit des Vokalparts in *Színes álomban* gemeinsam mit dem Klavierpart ist eine jener Ausnahmen, die die Regel bestätigen. Punktuelle motivische Bezugnahmen zwischen Singstimme und Klavier kommen am häufigsten noch später komponierten *A vágyak éjjele* vor, wo mehrmals eine mehr oder weniger deutliche Echo-Wirkung zwischen Vokalpart und Begleitung entsteht. Ansonsten kommt es nur selten zu Aussagen mit übereinstimmendem Tonmaterial geschweige denn zur Verdoppelung der vokalen Melodielinie im Klavier.

Parlando, ♩ = 69–63

p 5 3

Az én sze - rel - mem nem sá - padt é - ji hold,
Dem Mond, dem blei - chen, gleicht mei - ne Lie - be nicht,

Nbsp. 40: Einer der seltenen Momente tonaler Gemeinsamkeit: Klavier und Singstimme beginnen in *Az én szerelmem* mit dem exakt gleichen Tonvorrat.

233 Vgl. Bartók, Béla: Das Problem der neuen Musik, in: *Melos* 1,5 (16. April 1920), S. 108 f.

27

ti - éd.
schen - ken,

11 10

28

Né - ked ö - riz - tem hosz - szú
an - ge - sam-melt für dich von

10 3

Nbsp. 41: Gemeinsames Tonmaterial in *Színes álomban*: Der Zwischenhalt der Singstimme auf *Dis* wird vom Klavier in die Arpeggios eingearbeitet und zur Folge *Dis-Gis-His-Cis-Dis* weitergeführt, die im Anschluss wiederum von der Singstimme übernommen wird.

64

meg - ha - lok be - le!
fürch - te, ich ster - be da - ran!

3 64

più f *molto espr.* *sempre f* *espr.*

Nbsp. 42: Echowirkung in *A vágyak éjjele*: Die ausklingende Phrase der Singstimme findet im Klavier ihren tonhöhentreuen Widerhall.

Vorherrschend ist eine ständige dissonante Reibung zwischen Klavier und Singstimme. Beide halten sich in verschiedenen tonalen Sphären auf und haben nur gelegentlich gleiche Bezugspunkte.²³⁴ Die Momente der Annäherung stehen oft – deutlich zu sehen bei *Az én szerelmem* und *Színes álomban* – am Anfang der Lieder und weichen dann der Ausbildung zweier unterschiedlicher tonaler Ebenen.

Allein schon wegen seiner klanglichen Radikalität lohnt sich ein gesonderter Blick auf *Itt lent a völgyben*. Durch Cluster-Akkorde erreicht der Klavierpart hier ein besonders dissonantes Klangbild: Die ersten vier Takte der Klavierbegleitung werden dominiert von zwei *Des-D-Es*-Ballungen im Abstand zweier Oktaven. Dazwischen bilden linke und rechte Hand mit *D-Es* ein weiteres Halbtonintervall. Dieser Akkordaufbau dient als Grund-Pattern für die Begleitung der ersten Strophe und als Kerngedanke für den Klavierpart, aus dem im weiteren Verlauf variierte Begleitungsmuster gewonnen werden. Dass die Cluster-Akkorde arpeggiert gespielt werden, mindert den scharf dissonanten Effekt ein wenig, ist aber – im Kontext mit dem generellen Stil der Lieder – wohl eher zur wirkungsvolleren Erzeugung einer Klangfläche als zur Milderung der Dissonanz gedacht. Die Cluster-Akkorde werden im Folgenden auch nicht aufgelöst, sondern bei konsequenter Beibehaltung ihrer Struktur gegeneinander verschoben, überwiegend in Gegenbewegung zueinander. Die Akkorde der linken und rechten Hand verhalten sich dabei in ihrem Aufbau wie Spiegelungen zueinander: zwei kleine Sekunden mit großer Sept darüber und umgekehrt. Lediglich in den ersten vier Takten ist die Symmetrie nicht exakt, indem der Akkord der linken Hand die reguläre übermäßige Oktav, der der rechten aber eine reine Oktav umfasst. Diese Abweichung ist so zu erklären, dass Bartók der eigentlich konsequenten Verschmelzung des *D* in linker und rechter Hand aus dem Weg geht und die klangliche Anreicherung um ein weiteres Halbtonintervall vorzieht. Die Singstimme setzt schon im zweiten Takt ein und entwickelt gegenüber der dissonanten Klavierbegleitung einen eigenartigen Kontrast, da die ersten beiden Verse sich problemlos in einfache tonale Zusammenhänge ohne chromatische Nebennoten bringen lassen: zwei Phrasen in E-Dorisch und D-Dur oder alternativ eine zusammengehörige Phrase in D-Dur (oder G-Lydisch mit Halbschluss). Die Einfachheit dieser Melodie mit ihrer Diatonik und simplen Rhythmik steht denkbar gegensätzlich der halbtongesättigten Klavierbegleitung gegenüber. Hier ist am anschaulichsten Bartóks Konzept zu sehen, Singstimme und instrumentale Begleitung in unterschiedlicher Tonalität auszuformen.

234 Umgekehrt ist Bi- oder Polytonalität in Bartóks Musik auch kein Merkmal, das einen ganzen Satz kontinuierlich durchziehen würde. Kárpáti spricht im Zusammenhang mit Bartóks Kammermusik von einem »breaking up of tonality in certain larger or smaller units within the musical fabric as a whole«. Kárpáti: *Chamber Music* (1994), S. 231.

2 *p*

Itt lent a völgyben már gyilkol az
Der späte Herbst kommt zu töten das

4

ősz,
Tal.

Nbsp. 43: *Itt lent a völgyben*, T. 2–5 (das Beispiel bildet nicht den gesamten oben besprochenen Ausschnitt ab).

Auch in *Itt lent a völgyben* ist der tonale Kontrast aber kein kontinuierlicher Zug. Es finden sich Phasen tonaler Annäherung zwischen Singstimme und Klavier. Die Momente der Distanz und der Nähe verstärken sich so gegenseitig.

17

A hanger-dő már néma halott, Könynyek
Im Wald ist jedes Leben erstorben, je der

mp

Nbsp. 44: *Itt lent a völgyben*: B ist anfangs der zentrale Ton sowohl für Singstimme als auch Klavier. Beide verlegen sich im folgenden Vers auf Es als gemeinsamen Zentralton. In der Klavierstimme zeigt sich erneut das schrittartige Auseinanderziehen von Akkorden.

Mit einem Rückbezug zur dissonanten Eröffnung endet das Lied. Bartók lässt die Clusterakkorde der ersten Takte wiederkehren, nach oben transponiert um eine Oktave. Umspielt werden sie darüber und darunter von großen Nonen, die zueinander in Gegenbewegung stehen. Ein ähnlicher kompositorischer Einfall bestimmt auch das Nachspiel von *Az én szerelmem*. Dort findet sich ein ununterbrochener Triller im Mittelregister, der darüber und darunter melodisch umspielt wird. In *Itt lent a völgyben* erwächst daraus – sehr deutlich schon im Notenbild zu sehen – eine symmetrische Klangkonstruktion, in deren innerstem Zentrum die kleine Sekund d^1 - es^1 liegt. Die symmetrische Anlage der ersten Takte des Liedes ist noch weiter ausgebaut zu einem Klanggerüst, das nun keines tiefsten Tons mehr als Fundament bedarf, sondern sich auf ein Symmetriezentrum bezieht.



Nbsp. 45: *Itt lent a völgyben*, die Schlusstakte des Klaviernachspiels.

Ein besonderer Reiz des Liedes liegt im Spiel mit diesem Kontrast zwischen Vokal- und Instrumentalpart. Gerade am Anfang ist der Gegensatz so ausgeprägt, dass man an eine parodistische Absicht denken könnte. Die Konsequenz und innere musikalische Logik, mit der die dissonante Klangstruktur im Klavier und der tonale Gegensatz zur Singstimme variiert und entwickelt werden, machen aber schnell deutlich, dass dies eine von sich aus beabsichtigte Klangwirkung ist. *Itt lent a völgyben* weist damit bereits die wesentlichen Charakteristika einer Bartók'schen »Nachtmusik« auf, wie sie in den folgenden Jahrzehnten zu einem regelrechten Subgenre innerhalb seines Schaffens werden sollte. Die zentrale, paradigmatische Ausprägung dieser Nachtmusiken ist sicherlich der 3. Satz *Az éjszaka zenéje* (*Klänge der Nacht*) aus der Klaviersuite *Szabadság* (*Im Freien*), die Bartók 1926 komponierte.²³⁵ Clusterartige Akkorde bilden dort einen Hintergrund,

²³⁵ David Schneider nennt als weitere wichtige Beispiele: Einzelsätze aus dem 3., 4. und 5. *Streichquartett*, dem 2. und 3. *Klavierkonzert*, der *Musik für Streicher, Schlagzeug und Celesta*, der *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug*, dem *Konzert für Orchester* und dem *Bratschenkonzert*. Vgl. Schneider: *Renewal of Tradition* (2006), S. 84 f. Jürgen Hunkemöller hat auf anschauliche Weise die »Nachtmusik« bei Bartók eingekreist, vgl. Hunkemöller: »Klänge der Nacht« (2003), S. 40–68.

vor dem sich zwei einstimmig gesetzte Melodien und naturähnliche Klangeffekte abwechseln. Die Assoziation von Halbton-Clustern und stimmungsvollem Naturbild ist in den *Klängen der Nacht* also nicht neu, sondern schon in *Itt lent a völgyben* angelegt.²³⁶ Die Geräuscheffekte können in anderen Ausprägungen der Bartók'schen Nachtmusik auch ausbleiben, und meist steht nur eine Melodie im Vordergrund, nicht zwei.²³⁷ Sie hat für gewöhnlich vokalen Charakter, auch wenn viele der Bartók'schen Nachtmusiken instrumental besetzt sind. Als wesentlicher Reiz dieser Sätze ergibt sich dann die kontrastierende Gegenüberstellung dissonanter Klangflächen und einstimmiger Melodien, wie auch in zwei weniger prominenten Nachtmusikvarianten aus den *Improvisations sur des chansons paysannes hongroises* von 1920:



Nbsp. 46: Der Beginn von *Improvisation* Nr. 3: Zwei Quartetten im Halbtonabstand formen als ausnotiertes Arpeggio den dissonanten Hintergrund für die Volksliedmelodie.



Nbsp. 47: Der Beginn von *Improvisation* Nr. 7: Die Unisono-Melodie steht zwar keinen Halbton-Clustern gegenüber, die Akkorde in T. 2 f. fungieren aber auch ohne massive Halbtonreibung als dissonante, kontrastierende Klangebene.

Die für Bartók so charakteristische Nachtmusik hat ihre Wurzeln noch in der ungarischen Musiktradition des 19. Jahrhunderts.²³⁸ Vikárius hat weiterhin die spezielle Klangwirkung, für die

236 Vgl. Schneider: *Renewal of Tradition* (2006), S. 114.

237 Die beiden Melodien in den *Klängen der Nacht* unterscheiden sich stark im Charakter: Die erste wirkt melancholisch und lässt sich als klagendes Singen interpretieren, die zweite ist einem Blasinstrument nachempfunden, womöglich einer *furulya*, einer ungarischen Bauernflöte. Vgl. ebd., S. 82.

238 Vgl. ebd.

Itt lent a völgyben steht, auf den Einfluss Debussys zurückgeführt, insbesondere auf das zweite Stück der *Images II, Et la lune descend sur le temple qui fut*. Auch dort trifft ein atmosphärischer Klanghintergrund gleich gebauter Akkorde – in Parallelbewegung – auf Melodie-Passagen, bei langsamem Tempo und zurückhaltender Dynamik. Die Bezugnahme ist umso überzeugender, als Bartók dieses Stück mit Sicherheit gekannt hat: Es erklang 1911 bei einem Konzert des UMZE.²³⁹

Eine interessante Eigenheit der *Klänge der Nacht*, dieser Nachtmusik par excellence, ist die sorgfältige Zuteilung der Register: Cluster, Melodien und einzelne Naturgeräusche halten sich in bestimmten Tonhöhenabschnitten auf und überschneiden sich darin nur minimal.²⁴⁰ Dieses Ordnungsprinzip ist auch in den zitierten *Improvisationen Nr. 3* und *Nr. 7* angedeutet, allerdings nicht so konsequent angewendet. Während nun spätere Bartók-Nachtmusiken ihre Melodien bereits instrumental ausführen, wird in *Itt lent a völgyben* als frühester Ausprägung dieses Bartók'schen Subgenres der Melodieanteil noch von einer Singstimme getragen. Dadurch erübrigt sich auch die Scheidung von Melodie und Akkord-Hintergrund in verschiedene Register, weil die Klangfarben von Singstimme und Klavier unterschiedlich genug sind, um ihre Getrenntheit voneinander hörbar zu machen. Es ist sehr naheliegend, die Nachtmusik im Schaffen Bartóks grundsätzlich als latent vokales Genre zu verstehen. Wenn die klangliche Kontrastwirkung aus *Itt lent a völgyben* aber in eine rein instrumentale Besetzung – zumal ein reines Klavierstück – transportiert werden sollte, musste eben eine Distanz im Register die geringen oder fehlenden klangfarblichen Unterschiede kompensieren. Die Isolation des Registers der Klagemelodie in *Klänge der Nacht* lässt sich somit als Ersatz für den Wegfall der menschlichen Stimme verstehen. Was immer Bartók auch in seinen Nachtmusiken ausdrückte, es kam offensichtlich ganz gut ohne Text aus. Nach *Itt lent a völgyben* entstanden alle weiteren Varianten dieses Subgenres in rein instrumentaler Besetzung. Die menschliche Singstimme scheint dabei aber immer mitgedacht zu sein, auch ohne Textierung.

Der starke tonale Kontrast von *Itt lent a völgyben* wäre ein Paradebeispiel für Bartóks spätere Feststellung zur Harmonisierung von Volksliedmelodien: Gerade die Einfachheit dieser Melodien erlaube es, sie mit besonders kühnen Harmonien zu begleiten.²⁴¹ Natürlich ist die Melodielinie in *Itt lent a völgyben* keine Volksliedmelodie, aber »Einfachheit« besitzt sie allemal. Ihre Unbekümmertheit kommt, zumindest am Anfang, dem Charakter eines heiteren Volksliedes sehr nahe. Irgendwie hat Bartók schon hier – wahrscheinlich noch unbewusst – mit Möglichkeiten experimentiert, die ihm in seinen Volksliedbearbeitungen Jahre später von Nutzen sein sollten.

239 Vgl. Vikárius: *Modell és inspiráció* (1999), S. 172 f., 175 und 180–182.

240 Vgl. Somfai, László: The »Piano Year« of 1926, in: *The Bartók Companion*, hrsg. v. Malcolm Gillies, London 1993, S. 181.

241 Vgl. Bartók, Béla: The Influence of Peasant Music on Modern Music, in: Béla Bartók: *Essays*, hrsg. v. Benjamin Suchoff, Lincoln 1992 (ursprünglich ungarisch im Mai 1931 in *Új Idők* 37,23 erschienen), S. 342.

Ein bewusst angelegter Zyklus sind die *Fünf Lieder* op. 15 nicht, die heute übliche Reihenfolge der verfügbaren Notenausgaben darf nicht als authentisch gelten. In Bartóks erstem Manuskriptentwurf sind die Lieder in folgender Reihenfolge angeordnet: 1. *A vágyak éjjele* – 2. *Színes álomban* – 3. *Nyár* – 4. *Itt lent a völgyben* – 5. *Az én szerelmem*.²⁴² Die chronologische Abfolge der Entstehung steht damit ebenso wenig im Einklang wie die Reihenfolge in der späteren Universal-Ausgabe. Wenn es überhaupt je eine von Bartók festgelegte und damit authentische Reihenfolge gegeben hat, so ist sie heute unbekannt. Auch aus der Musik heraus lässt sie sich ohne pure Spekulation nicht erschließen. Da die Texte noch nicht einmal vom selben Autor stammen und kaum nennenswerte musikalische Verknüpfungen zwischen den Liedern bestehen, kann somit nicht von einem Zyklus im eigentlichen Sinn gesprochen werden. Die Anordnung der Lieder hat einen Stellenwert, wie er bei vielen mehrsätzigen Werken Bartóks zu beobachten ist, die sich nicht den traditionellen Modellen von Sinfonie, Sonate, Streichquartett oder Solokonzert verschreiben. Es handelt sich um eine Sammlung individuell auswählbarer Einzelstücke. Stilistische und stimmungsmäßige Gemeinsamkeiten sind unübersehbar, aber die vollständige Aufführung in festgelegter Reihenfolge wird nicht vorausgesetzt. Vergleichbar ist das mit den *14 Bagatellen* oder besser noch mit *Im Freien*.

Jedes der fünf Lieder ist durchkomponiert und setzt, wie von Bartók kaum anders zu erwarten, die Strophengliederung der Gedichtvorlagen nicht in analoge Strophenlieder um. Die Textgliederung wird allerdings durch Vor-, Zwischen- und Nachspiele sorgfältig nachvollzogen. Die ursprüngliche Versunterteilung wird nur sehr selten durch die musikalische Verschmelzung zweier Verse verwischt. Am freiesten geht noch das impulsive *A vágyak éjjele* mit der Gedichtform um, setzt dagegen aber die gliedernde Funktion der Refrainverse musikalisch um, freilich ohne dabei zur Themenbildung zu führen. Auch die Hinzufügung einer Zeile in *Színes álomban* verwischt nur auf dem Papier die zugrunde liegende Sonettform. In klingender Ausführung ist die zusätzliche Zeile klar als emphatisch verstärkende Wiederholung zu erkennen.

In der Singstimme hat Bartók auf Formbildung durch thematische Verknüpfungen oder Wiederholungen verzichtet. Stattdessen geht die musikalische Gliederung durchweg vom Klavier aus. Die Gedichtstruktur wird durch den Wechsel charakteristischer Figuren in der Begleitung und durch Zwischenspiele verdeutlicht. Tonale und formale Geschlossenheit werden im Klavierpart durch abschließende Rückgriffe auf die Motivik vom Beginn des Liedes erreicht.²⁴³ Wenn Motive oder bestimmte Intervallstrukturen den Liedern einen charakteristischen Klang verleihen, ist immer das Klavier der Ort dafür.

Das kann anhand von *Nyár* anschaulich gezeigt werden. Der tonale Aufbau des Liedes fußt auf den Quartakkorden *Cis-Fis-H* und *C-F-B*: Das Klaviervorspiel²⁴⁴ exponiert *Fis* und *Cis* als tonale Eckpunkte, mit der Quart *Cis-Fis* als Ausgangspunkt und der komplementären Quint *Fis-Cis* als Zielpunkt des Vorspiels. Schon innerhalb der ersten beiden Verse wird mit der

242 *Az én szerelmem* ist hier noch einen Ganzton höher notiert als in der späteren Druckversion.

243 Nur in *Az én szerelmem* ist das nicht der Fall.

244 Weiter oben bereits als Notenbeispiel zitiert.

vorübergehenden Einführung des *F* das anfängliche *Cis-Fis*-Gerüst geschwächt. Einem auf *D* fußenden Zwischenspiel und einer tonal freien Tritonuskette folgt das neue Fundament *C* zu Vers 4. Das anschließende Zwischenspiel betont *F*, bevor sich im zweiten Vers der zweiten Strophe wieder *C* als Fundamentton durchsetzt. Zum Abschluss des Textes erscheint *B* als Grundton. Das folgende Nachspiel kehrt wieder zum Ausgangsgerüst *Cis-Fis* zurück und vervollständigt mit *H* den Quartakkord *Cis-Fis-H*, der – mit dem *H* im Bass – das Lied beschließt. Fast der gesamte gesungene Text wird also von einem immer wieder durchscheinenden *C-F-B*-Bass-tongerüst getragen, während die einrahmenden Vor- und Nachspiele von *Cis-Fis-H* dominiert werden. Der Übergang zwischen den Abschnitten wird vom Basston *D* markiert: Das Zwischenspiel nach den ersten beiden Versen verrät *D* als Basis, und das Nachspiel nimmt seinen Ausgang von der Quint *D-A* aus. Die »Rückung« vom Quartakkord *Cis-Fis-H* eine kleine Sekunde tiefer zum *C-F-B*-Gerüst geschieht also durch den Zwischenschritt über *D*, die Obersekunde zu *Cis*. Die Rückkehr zu *Cis-Fis-H* nimmt abschließend denselben Weg.

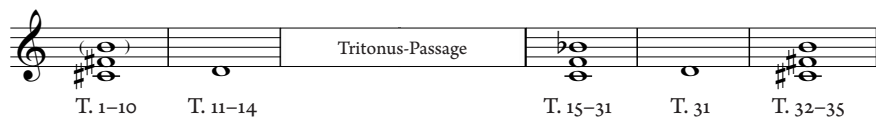


Abb. 1: Ein grober tonaler Aufriss von *Nyár*.

Ein Thema, das im Zusammenhang mit Form in Bartóks Musik einige Prominenz erreicht hat, ist der Goldene Schnitt. Seit Lendvais einflussreichen Studien²⁴⁵ besteht in der Analyse von Bartóks Musik gesteigerte Aufmerksamkeit gegenüber entsprechenden Form- und Intervallverhältnissen. Über Sinn und Konsequenzen solcher Formzusammenhänge gibt es verschiedene Meinungen, auch über die Art und Weise der Überprüfung. Der quantitative Gesamtumfang eines Stückes, von dem ausgehend die Proportionen überprüft werden können, lässt sich anhand der fixierten Notenwerte ermitteln oder anhand der tatsächlichen Aufführungsdauer. Letzteres entspricht den tatsächlichen Verhältnissen natürlich genauer, sobald wechselnde Tempoangaben innerhalb eines Stückes vorkommen. Sofern genaue Metronomangaben vorhanden sind, lässt sich die Zeitdauer dann sogar objektiv ausrechnen, ohne sich auf die Tempo-Schwankungen tatsächlicher Aufführungen einlassen zu müssen.²⁴⁶ Die Abweichungen zwischen beiden Methoden fallen bei längeren Stücken kaum ins Gewicht, können bei kurzen Sätzen aber signifikant sein. Berücksichtigt man bei den *Fünf Liedern* beide Methoden, wird man immerhin zu dem Schluss kommen können, dass der Höhepunkt von *Az én szerelmem* auf einen Goldenen Schnitt

245 Siehe vor allem Lendvai: Einführung (1957), S. 91–137; ders.: *Béla Bartók. An Analysis of his Music*, London 1971 und ders.: *Workshop* (1983).

246 Lendvai stellt seine Berechnungen zum Goldenen Schnitt auf Grundlage der Notenwerte an. Chazelle führt seine Untersuchung der *Cantata profana* dagegen nur auf Basis der Aufführungsdauer durch. Vgl. Lendvai: *Analysis* (1971), S. 17 ff. und Chazelle, Thierry: La Cantate profane de Béla Bartók, in: *Analyse musicale* 2 (Februar 1986), S. 70–76.

im positiven Verhältnis fällt,²⁴⁷ dass die gleiche Proportion in *Nyár* mit Beginn des Zwischenspiels vor den beiden Schlussversen erreicht ist, dass ein negativer Schnitt *A vágyak éjjele* beim Ausruf »Ó fájó kínok, édes kínok!« (»Oh schmerzende Qualen, süße Qualen!«) teilt²⁴⁸ und dass auch *Itt lent a völgyben* mit dem Ende der ersten Strophe einen negativen Teilungspunkt aufweist. Bei *Az én szerelmem* und *Itt lent a völgyben* würden sich derartige Teilabschnitte sogar nochmals durch einen Goldenen Schnitt zerlegen lassen und dabei mit formalen Zäsuren im Einklang sein.

Das Problem dabei ist offensichtlich: Die sichere Identifizierung entsprechender Proportionsverhältnisse kann nur durch sorgfältige Bestimmung der Gesamtlänge und anschließende Berechnung des Goldenen Schnitts geschehen. Erst dann zeigt sich, ob ein solches Verhältnis auf die formale oder dramaturgische Gliederung des Stückes anwendbar ist oder nicht. Welche Wirkung diese Proportion aber während des Hörens tatsächlich auf uns ausgeübt hat, ist eine ganz andere Frage; zumal eine, deren gründliche Beantwortung im Kontext dieser Untersuchung keinen Platz finden kann. Wir müssen aber annehmen, dass der bewusst hörbare Effekt minimal ist, wenn wir davon ausgehen, dass ein bestimmtes zeitliches Verhältnis – sei es nun der Goldene Schnitt oder auch die exakte Halbierung eines Stückes – allenfalls tendenziell wahrnehmbar ist, nicht aber mit hinreichender Genauigkeit. Das gilt natürlich umso mehr für den Fall des allerersten Hörens: Hier ist es schlicht unmöglich, ein bestimmtes Zeitverhältnis zu erkennen, wenn die Gesamtdauer überhaupt nicht bekannt sein kann – es sei denn, wir setzen beim Hörer ein exzellent ausgebildetes, gewissermaßen »fotographisches« musikalisches Kurzzeitgedächtnis voraus, mit dem er am Schluss des Stückes die tatsächlichen Zeitverhältnisse rückwirkend nachempfinden könnte. Wenn wir das nicht tun, kann der Zusammenhang zwischen komponierten und wahrgenommenen Verhältnissen von Zeitdauern allenfalls als diffus und vage betrachtet werden. Somit kommen wir über die Identifizierung von Goldenen Schnitten weniger dem Hörerlebnis näher, als dem Vorgehen des Komponisten: Wir entdecken ein Formschema, das offenbar planvoll angewandt wurde, um dem Werk besondere Proportionen zu geben – auch wenn sie gar nicht bewusst hörbar sind.

Man wird mit gewissem Recht einwenden können, dass dahinter auch eine Art »kreativer Zufall« stecken kann, so dass der Komponist ohne gezielt berechnete Planung, dafür aber mit einem latenten Formgefühl bestimmte Zeitverhältnisse aufbaute; dass ein Goldener Schnitt auf einer nur sekundären musikalischen Zäsur allenfalls *gegen* eine bewusste Anlage spricht; dass die Platzierung des Höhepunkts allgemein bevorzugt in der zweiten Hälfte eines Stückes stattfindet und sein Zusammenfallen mit einem positiven Goldenen Schnitt früher oder später zufällig zustande kommen *muss*. Aber damit wird nicht ungeschehen gemacht, dass Lendvai für einige Werke – überwiegend größeren Formats und vor allem aus den 1930er Jahren stammend – plausibel eine bewusste Anlage im Verhältnis des Goldenen Schnitts aufgezeigt hat.²⁴⁹ Bartók hat späterhin derartige Formauffrische verwendet, und es ist nicht abwegig anzunehmen,

247 Mit »positiv« ist gemeint, dass der größere Abschnitt an vorderer/früherer Stelle steht; »negativ« meint dementsprechend die umgekehrte Anordnung.

248 Laki empfindet diese Stelle als einen der Höhepunkte der *Fünf Lieder*, vgl. Laki: *Mélodies* (2008), S. 111. Der Goldene Schnitt hätte hier demnach eine wichtige dramaturgische Entsprechung.

dass er schon in den 1910er Jahren mit ersten derartigen Versuchen kleineren Formats begann. Insofern sind die Spuren des Goldenen Schnitts in Opus 15 – gleich, ob sie als gezielte oder halb-bewusste Formgebung verstanden werden – durchaus bemerkenswert: Womöglich stellen sie im Schaffen Bartóks die Premiere dieser besonderen Proportion dar. Die Formanlage im Goldenen Schnitt gliedert sich damit ein in eine Reihe anderer neuartiger Gestaltungsmittel, die in den *Fünf Liedern* angewandt wurden und auch in späteren, gemäßigten Schaffensphasen noch immer ihre Gültigkeit besaßen.²⁵⁰

Textdeutung

Der tonale/modale Wechsel von Phrase zu Phrase in der Singstimme wird, wie auch schon in *Herzog Blaubarts Burg*, zur affektiven Textdeutung und -charakterisierung genutzt. Die aufgewühlte Stimmung von *A vágyak éjele* beispielsweise drückt sich sinnfällig in Phrasen mit häufig unklarer tonaler Zugehörigkeit aus. Die Bezugstöne der Singstimme wechseln ständig. In seiner Vertonung gab Bartók dem Text eine Dramaturgie, die in der rauschhaft-erotischen Gedichtvorlage zwar nicht angelegt ist, sie aber trotzdem vorteilhaft unterstützt. Aus anfänglicher Erregtheit wird in mehreren Schüben der Höhepunkt angesteuert, nach dem das Lied in Erschöpfung ausklingt. Das äußert sich auch im Tonmaterial der Singstimme: Die letzten beiden Verse finden mit A zu einem gemeinsamen Grundton und berühren daneben nur noch die Töne G, C und D. Mit der Erschöpfung des lyrischen Ichs ist auch die tonale Beweglichkeit der Singstimme zum Erliegen gekommen.²⁵¹

Ein ähnlicher Zusammenhang zwischen Textstimmung und Wahl des Tonmaterials lässt sich in *Itt lent a völgyben* erkennen. Die Melodie wirkt anfangs wie eine Annäherung an die objektivierbare Haltung des Volksliedes und gibt gar nicht die melancholische Grundstimmung des Gedichts wieder. Sie scheint unabhängig von dieser Vorlage geformt zu sein, mit einem unpathetischen, distanzierten Verhältnis von Melodie und Text, wie es für Volkslieder typisch wäre. Dahinter steckt aber keine ironische Abstandnahme, sondern eine kompositorische Reaktion auf die Stimmung des Gedichts: Die einfache modale Melodie der Singstimme ist tonal

249 Lendvais Beispiele umfassen unter anderem die *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug*, die *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* und *Contrasts*. Vgl. Lendvai: Einführung (1957), S. 103–108; ders.: *Analysis* (1971), S. 17–34 und ders.: *Workshop* (1983), S. 33–67. Lendvai weist in seinen Ausführungen auf das Vorkommen des Goldenen Schnitts in zahlreichen Naturerscheinungen hin. Bartók war ein begeisterter Beobachter der Natur, vor allem auf der Ebene der Insektenwelt. Die »Natürlichkeit« des Goldenen Schnitts könnte daher tatsächlich von besonderem Reiz für ihn gewesen sein.

250 Howats Interpretation der *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug* folgend wurde aus dem Goldenen-Schnitt-Verhältnis »not a strict method but rather a dramatic device that can be used (or that occurs) when appropriate«. Howat, Roy: *Masterworks (II): Sonata for Two Pianos and Percussion*, in: *The Bartók Companion*, hrsg. v. Malcolm Gillies, London 1993, S. 322.

251 Das entsprechende Notenbeispiel findet sich weiter oben, im Zusammenhang mit der Refrainbildung in *A vágyak éjele*.

unvereinbar mit den Cluster-Klängen der Klavierbegleitung. Das in der Singstimme personifizierte lyrische Ich, der Mensch, ist isoliert und fremd in der ihn umgebenden Natur.²⁵²

Über derartige sporadische Facetten der melodischen Gestaltung hinaus finden sich im Vokalpart aber praktisch keine weiteren deutenden oder kommentierenden Mittel, die über den emotionalen Ausdruck des unmittelbaren Moments hinausgehen. So sind auch zwei melodisch ähnliche Stellen in *Az én szerelmem* und *Színes álomban* nicht als innerzyklische motivische Bezugnahme misszuverstehen. Die Singstimme beginnt in beiden Liedern mit einer intervallisch fast gleichen Melodielinie:



Nbsp. 48: Der Einsatz der Singstimme in *Az én szerelmem*, T. 1 f.



Nbsp. 49: Der ähnlich gebaute erste Vers in *Színes álomban*, T. 1 f.

Zwei Verse mit unterschiedlichem Inhalt erhalten eine beinahe identische melodische Wiedergabe, weil diese sich nach der natürlichen Satzbetonung der Verse ausrichtet. Der Satzakzent wird jeweils mit dem Hochtton unterstützt. Die Melodielinie bekommt den Charakter einer feststehenden Gesangsformel, die keine skrupulöse Rücksicht auf den textlichen Inhalt nimmt, sondern lediglich eine vage umrissene Stimmung verdeutlichen soll. Diese »Ausgangsstimmung« ist in beiden Liedern ähnlich, eine leicht angespannte Erwartungshaltung, die sich dann allerdings in beiden Stücken ganz unterschiedlich entwickeln wird. Weil die Singstimme für die innere musikalische Zusammengehörigkeit des Stücks kaum etwas beitragen muss, kann sie zu ganz unterschiedlichem Wortlaut fast die gleiche Melodielinie bringen: so wie die Satzmelodie beim gewöhnlichen Sprechen die Haltung des Redenden ausdrückt, nicht den semantischen Gehalt seiner Rede. Die Singstimme gibt distanzlos die Stimmung des lyrischen Ichs wieder. Durch Rhythmisierung, Bewegungsrichtung, Ambitus und Platzierung der Hochtöne drückt der Gesang die unmittelbare emotionale Haltung einzelner Verse aus, wirkt mal versonnen und träumerisch, mal aufgeregt und hitzig. Eine kommentierende Position nimmt die Singstimme aber nie ein. Im Grunde ist es daher nur konsequent, dass eine Gesangslinie, die so sehr auf das

252 Vgl. Schneider: *Renewal of Tradition* (2006), S. 114 f.

Wort gerichtet ist, keine übergreifende und eigenständige musikalische Eigenständigkeit entwickeln kann, »keinen musikalischen Sinn« ergibt. Sie stellt formalen Anspruch hinter die unmittelbare und distanzlose Umsetzung von Text in Musik zurück, auch wenn rudimentäre Formzusammenhänge wie analog gebildete Phrasenpaare hier und da immer noch erkennbar sind.

Die stimmungsmäßige Dichte entsteht wie der gesamte musikalische Zusammenhang im Klavier. Eine kommentierende, ironisierende oder klangmalerische Ebene der Textdeutung entsteht aber auch hier nur höchst selten. Abwärtsführende Akkorde in *Itt lent a völgyben* verdeutlichen offenbar die Zeile »mint jeges vízbe süllyedő gályát« (»wie eine ins eisige Wasser versinkende Galeere«). Ansonsten aber wird auf musikalisch-darstellerische Effekte verzichtet, sicher auch deshalb, weil die Gedichte – anders als die Ady-Lyrik in *Opus 16* – in sich kaum etwas Szenisches haben. Das Klavier erzeugt zur ausdrucksstarken Singstimme den stimmungsmäßigen Rahmen, die atmosphärische Umsetzung der Gedichte mit ihren Gefühlen der Aufgewühltheit, Resignation, Sehnsucht und Vereinsamung. Der Klavierpart steht wie die Singstimme den Gedichten dabei ohne Distanz gegenüber, kommentiert nicht, sondern vollzieht intensivierend nach. In *Herzog Blaubarts Burg* war eine ähnliche Rollenverteilung zwischen Instrumental- und Vokalpart ebenfalls zu erkennen; allerdings war die Selbstbeschränkung der Singstimme auf unmittelbare Expressivität dort bei weitem nicht so konsequent ausgeprägt wie in den *Fünf Liedern*. Ein Grund dafür mag darin liegen, dass die Oper auf die Ausgestaltung zweier Rollen Rücksicht nehmen musste, während die Lieder sich unbeschränkt auf den Gefühlsausdruck eines lyrischen Ichs einlassen können.

2.2.4 Zusammenfassung und Kontextualisierung

Als die *Fünf Lieder* op. 15 im Jahre 1916 entstanden, wütete der Erste Weltkrieg bereits in seinem dritten Jahr. Für die krisenhafte Stimmung, die die Lieder durchzieht, scheint das aber nicht der ausschlaggebende Hintergrund gewesen zu sein. Bartóks sensible und angespannte Verfassung hatte vor allem private, persönliche Gründe; passend dazu kam die Anregung zur Komposition der Lieder in keiner kriegsgeplagten Stadt, sondern während einer Forschungsreise auf dem Land zustande. Die vertonten Gedichte haben mit den existenziellen Ereignissen des Krieges denkbar wenig zu tun. Die frühreifen Dichtungen eines jungen Mädchens sprachen Bartók so unmittelbar an, dass er das seit seiner Jugendzeit ignorierte Kunstlied-Genre um einige seiner expressivsten Kompositionen bereicherte. Hier konnte er einen direkten Ausdruck der eigenen krisenhaften Stimmung erreichen.

Für die Öffentlichkeit blieb die Texturheberschaft bis in die 1980er Jahre hinein unklar, was zu irreführenden Spekulationen über Balázs oder Bartók als mögliche Autoren führte.²⁵³ Erst durch Dilles Forschungen wurden die beiden Dichter-Dilettantinnen Klára Gombossy und Wanda Gleiman als Autorinnen identifiziert. Dass nicht alle fünf Gedichte von Gombossy stam-

253 Balázs wird noch in Nathans Beitrag zu *A History of Song* als möglicher Autor in Erwägung gezogen. Die Vermutung tendiert dann aber zu Bartók selbst oder jemandem aus dessen Freundeskreis. Vgl. Nathan, Hans: Hungary, in: *A History of Song*, hrsg. v. Denis Stevens, London / New York 1970, S. 283.

men, sondern eines auch von Gleiman, wurde Bartók allerdings erst nach der Komposition der Lieder bekannt. Die späte posthume Veröffentlichung ist maßgeblich auf diese Unklarheiten der Textherkunft zurückzuführen. Wenn die Lieder seitdem keinen nennenswerten Bekanntheitsgrad erreicht haben, so liegt das neben der üblichen Hürde der ungarischen Sprache sicher auch am geringen Niveau der Texte. Dessen ungeachtet zeigen Bartóks Aufführungsbemühungen aber, dass er die Lieder trotzdem als vollgültige eigene Werke schätzte.

Durch ein musikalisches Zitat besteht außerdem ein Band zwischen den *Fünf Liedern* und einem Bartók-Werk, das eine ungleich erfolgreichere Karriere hingelegt hat: Im *Holzgeschnitzten Prinzen* erscheint eine Passage aus dem Nachspiel von *Az én szerelmem*.²⁵⁴ Es ist der Höhepunkt des Tanzspiels, die finale Umarmung von Prinz und Prinzessin.

I. u. II. Violinen

Saxophon u. Fagott

Bratschen, Celli u. Kontrabässe

cresc.

ff

5

6

Nbsp. 50: Bevor sich die Natur wieder entzaubert, ist die Übernahme aus *Az én szerelmem* zu hören (nach Partiturziffer 187, eigene Übertragung).

36

espr.

5

Nbsp. 51: Aus dem Nachspiel von *Az én szerelmem* (T. 35–38).

²⁵⁴ Bartók teilte Klára Gombossy brieflich mit, dass er im *Holzgeschnitzten Prinzen* auf die Lieder anspielte, vgl. Dille: *Opus 15* (1990), S. 272 und Vikárius: *Intimations* (2013), S. 200 f. András Wilhelm hat das Zitat identifiziert, ohne diesen Brief kennen zu können, vgl. Wilhelm: *Handschriften-Faksimile* (1981).

Wilhelm sieht in den Liedern den Ausdruck der Krise, im *Holzgeschnitzten Prinzen* dagegen bereits ihre Überwindung.²⁵⁵ Trotzdem sind die *Fünf Lieder* offensichtlich viel eher eine Herzensangelegenheit Bartóks gewesen als das Tanzspiel, mit dessen Textgrundlage er nicht recht warm werden konnte. Aus Briefen an Gombossy wird ersichtlich, dass er die Komposition anfangs vor allem als Wegbereiter für die überfällige Uraufführung von *Herzog Blaubarts Burg* betrachtete.²⁵⁶ Dennoch hat *Der holzgeschnitzte Prinz* mit den *Fünf Liedern* das neu erwachte Mitteilungsbedürfnis gemeinsam. Das Bühnenwerk ist letztlich ebenso eine Äußerung der intimen Gedankenwelt Bartóks wie die *Fünf Lieder* op. 15, in seiner Vermittlung als märchenhaftes, nicht-vokales Tanzspiel aber indirekter und verschleierter als die unmittelbar sprechenden Kunstlieder.

Stilistisch knüpfen die Lieder an den in *Herzog Blaubarts Burg* gefundenen Vokalstil an.²⁵⁷ Die dortige Parlando-Vortragsweise bleibt ein wichtiger Maßstab für den Vokalpart. Die Melodik ist in kompakten Bögen geformt und zeigt in den Kadenzen eine Neigung zu Großsekundschritten und Quartan. Die Singstimme verwendet phrasenweise wechselndes Tonmaterial und bewegt sich dabei potenziell in tonalen Ebenen, die sich von der Instrumentalbegleitung unterscheiden. Die Textvertonung geschieht mit wenigen Ausnahmen streng syllabisch und orientiert sich in Rhythmik und Melodieformung am natürlichen Sprachrhythmus²⁵⁸ – wenn auch keineswegs sklavisch. Während die tiefergehende Erzeugung von Stimmung und gedanklichen Zusammenhängen dem Instrumentalpart überlassen wird, stellt der Vokalpart durch praktisch distanzlosen Ausdruck die momentanen Emotionen dar. Die Singstimme ist ohne kommentierende Funktion mit den Rollen / dem lyrischen Ich verschmolzen.

Die Unmittelbarkeit zwischen Text und melodischer Umsetzung und die avancierte Klavierharmonik geben den *Fünf Liedern* eine ungemeine Expressivität. Crawford spricht sogar von »expressionism« als Ausdruck einer persönlichen Krise. Sie gibt dem Begriff eine einfache Definition:

Expressionism in any art is an eruption provoked by individual psychological crisis. The artist distorts objective reality to serve his or her subjective need and to transcend feelings of chaos, alienation, or despair. It is art of primal emotions and instinct, rather than formulations and technique.²⁵⁹

In den *Fünf Liedern* op. 15 werden wir diese Merkmale problemlos wiederfinden: in der direkten emotionalen Umsetzung der Texte durch frei gebildete Vokalmelodik, im Fehlen einer

255 Vgl. ebd., S. 234.

256 Vgl. Vikárius: *Intimations* (2013), S. 199–205.

257 Frigyesi sieht für den Vokalstil von *Herzog Blaubarts Burg* weder bei Bartók noch bei anderen Komponisten eine Fortsetzung, vgl. Frigyesi: *Turn-of-the-Century Budapest* (1998), S. 235. Hinsichtlich ihres spezifischen Formats ist die *Blaubart*-Oper in Bartóks Œuvre sicherlich singulär geblieben, für das vokale Konzept lässt sich das aber nicht behaupten.

258 Im bereits zitierten Brief an Klára Gombossy vom Januar 1916 weist Bartók eigens darauf hin, in *Az én szerelmem* die Betonungsstruktur des ungarischen Textes akkurat umgesetzt zu haben. Vgl. Vikárius: *Intimations* (2013), S. 192.

259 Crawford: *Love and Anguish* (2000), S. 129.

kommentierenden oder ironischen Distanz und in der Harmonik, die sich zur Ausmalung der Stimmung von alten Normen befreit hat. Das Emblem des »Expressionismus« ist dennoch problematisch, denn emotionaler Ausdruck bekommt in Opus 15 zwar einen dominierenden Stellenwert, wird aber keineswegs verabsolutiert. Bei aller kompositorischen Freiheit und Flexibilität lassen sich doch für alle Facetten der Komposition Rahmenbedingungen und Eckpunkte erkennen, die nicht durch schrankenlosen Ausdruck überwunden werden. Tonale und melodische Integrität sind ebenso wenig aufgegeben worden wie eine deutliche Anlehnung an die einfachen Formen der Gedichtvorlagen. Die Gestaltung der Singstimme steigert ihren Ausdruck nicht unter Missachtung von Sprachrhythmus und -melodie. Natürlich steht hinter diesen Argumenten ein engeres Verständnis des Begriffs »Expressionismus«, als Crawford es voraussetzt. Aber trotz unterschiedlicher Begriffsauffassungen ist es wahrscheinlich glücklicher, von der »Expressivität« der Lieder zu sprechen, statt von »Expressionismus«. Denn – ohne sich hier in Definitionsversuchen verzetteln zu wollen²⁶⁰ – die Bemühung eines »Ismus« für den Ausdruckswillen der *Fünf Lieder* op. 15 ist ein wenig zu weit gegriffen: Bartók geht nie die Wege zeitgenössischer expressionistischer Musik, wo die Zersplitterung der Melodielinie und des Satzes, die Gestaltung des Vokalparts ohne Rücksicht auf natürliche Sprachbetonung oder das Hinübergleiten der Singstimme in die halb gesprochene Rezitation zu den Mitteln unbeschränkter Expressivität gehören.²⁶¹ Bartóks vokale Schreibweise gehorcht auch anderen Maßstäben als dem bloßen Ausdruck. Die Expressivität der Singstimme ist durch ästhetische Erfahrungen mit dem Volkslied gefiltert.²⁶² Was in den *Fünf Liedern* mit der Singstimme und ihrem Verhältnis zum gesamten Klangbild geschieht, findet sich qualitativ auch in der übrigen Vokalmusik Bartóks; nur gibt es in der Quantität Unterschiede: eben in der Entschlossenheit zu unmittelbarem Ausdruck, die aber selbst in den Liedern nicht zu einem rigorosen Expressionismus führt.

Eine Konsequenz der Expressivität der Lieder ist der Verzicht auf eine geschlossene Formung der Vokalpartie. Die Singstimme ergibt, für sich allein genommen, »keinen musikalischen Sinn« und darf wie die Linie eines Rezitatifs spontan und improvisiert wirken. Dem Vokalstil in *Herzog Blaubarts Burg* ist das allerdings nicht entgegengesetzt, sondern wirkt eher wie eine konsequente Fortentwicklung. Wie dort findet sich auch in den Liedern eine Art Quasi-Thema, das

260 Eine weit gefasste Definition ganz ähnlich derjenigen Crawfords würde den »rücksichtslose[n] Ausdruck des Innern« als wesentliches Kriterium auffassen und damit auch noch Gustav Mahlers Werk als expressionistisch gelten lassen. Der Kreis lässt sich einengen, wenn bestimmte stilistische Merkmale einbezogen werden, wie Tonartfreiheit, Gleichberechtigung der Dissonanz und »Prosacharakter der Musik«. Schon damit müsste der Expressionismus in Bartóks Opus 15 in Zweifel gezogen werden. Eine sehr enge Auffassung des Expressionismus-Begriffs stammt von Adorno und würde konsequenterweise sogar Bergs *Wozzeck* ausschließen. Vgl. Stephan, Rudolf: Art. »Expressionismus«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. v. Ludwig Finscher, Kassel u. a. 1994–2008, Bd. S/3 (1995), Sp. 245. Das Expressionismus-Verständnis Crawfords bleibt dadurch selbstverständlich legitim.

261 Gemeint sind insbesondere zeitgenössische Werke der Neuen Wiener Schule wie Bergs Altenberg-Lieder und *Wozzeck*, Schönbergs *Pierrot lunaire* oder Weberns *Vier Lieder* op. 12.

262 Die pentatonische Intervallik zum Beispiel ist ein wichtiger Einfluss, wenn auch modifiziert durch Chromatisierung und Polymodalität. Vgl. Laki: *Mélodies* (2008), S. 109.

als frei imitierter wiederkehrender Gedanke den Gesangspart durchzieht. In *A vágyak éjjele* sind dies zwei Refrainzeilen, in der Oper *Judiths* »Kékszakállú«-Ausruf. Das Prinzip ist beide Male das gleiche: Ein bestimmter Wortlaut führt in der Vertonung zu einem nur grob umrissenen Gefüge von Tonlängen und melodischen Bewegungsrichtungen. Es entsteht kein Thema, kein Motiv, sondern lediglich ein vage wiedererkennbares Modell von Intervallfolgen und Rhythmik. Dabei ist auffallend, wie ähnlich sich *Judiths* »Kékszakállú«-Ausruf und der Refrain aus *A vágyak éjjele* sind:



2
Csó - kol - ni! Aj - kam most csók - ra vá - gyik! Ez most a
5 Kös - sen! Wie mei - ne Lip - pen dü - ren - sten! Das ist der
vá - gyak éj - je - le.
Sehn - sucht schwü - le Nacht!

Nbsp. 52: Das erste Auftauchen der Refrainzeile in *A vágyak éjjele*.



Kék - szá - kál - lú!
Her - zog Blau - bart!

Nbsp. 53: Eine Version des »Kékszakállú«-Ausrufs (Ziff. 87, T. 1f.).

In beiden Werken ist eine abwärts führende Terzfolge das Grundmodell, von dem aber problemlos abgewichen werden kann. Die enge stimmungsmäßige und stilistische Verwandtschaft zwischen *Opus 15* und *Blaubart*-Oper ist schon hierin unübersehbar. Starke, gefühlsbetonte Ausrufe werden auf die gleiche Art und Weise wiedergegeben und mit ihrer Wiederholung frei angepasst und variiert. Beide Male wirkt im Hintergrund das Modell des Stefi-Geyer-Motivs mit seiner charakteristischen Terzschichtung mit. Die »Refrain«-Methode wird in den Ady-Liedern noch einmal auftauchen, dort aber eine neue melodische Kontur zur Grundlage nehmen.

Die gliedernde, formgebende Funktion geht ansonsten klar vom Klavierpart aus. In seiner kühnen Harmonik geht Bartók bereits deutlich über die Partitur der *Blaubart*-Oper hinaus. Dissonante Reibungen zwischen Gesang und Begleitung sind jetzt die Regel. In der radikalen Anlage von *Itt lent a völgyben* ist sogar die Wiege für das später noch häufig gepflegte Nachtmusik-Genre zu sehen. Traditionelle harmonische Strukturen und Zusammenhänge werden mit größerer Rigorosität gesprengt als in *Herzog Blaubarts Burg*, wenn auch nicht auf Kosten des traditionellen Dreiklangs, der als Klang ohne funktionsharmonische Bindung weiterhin zum Akkord-Repertoire gehört. Ein Gegengewicht zur starken Chromatisierung stellen dominante Basstöne dar, die zwar nicht zu Grundtönen im eigentlichen Sinne werden, aber oft einen hörbaren Orientierungspunkt

bieten.²⁶³ Die Tendenz zu Klangteppichen und zur Ostinato-Bildung in der Instrumentalbegleitung ist ebenfalls ein weiterentwickelter Zug der *Blaubart*-Oper, in Opus 15 aber mittlerweile zum vorherrschenden Prinzip geworden. Eine Neuerung ist die wohl erstmalige Verwendung des Goldenen Schnitts im Formaufriß einzelner Lieder. Darin ist kein eigenes Merkmal der Vokalwerke Bartóks zu sehen, zumal es Instrumentalwerke der 1930er Jahre sind, in denen dem Goldenen Schnitt eine besonders prominente Rolle eingeräumt worden ist. Allerdings könnten die Wurzeln dieses formalen Kunstgriffs tatsächlich in den Klavierliedern von 1916 liegen. Eine gewisse Experimentierlust mit neuartigen Mitteln zeigt sich nicht nur hier, sondern auch bei der Erprobung von Quart-Quint-Tritonus-Beziehungen in *Nyár* oder bei Cluster-Harmonik und Nachtmusik-Charakteristika in *Itt lent a völgyben*. Bartók hat hier in einer expressiven Schaffensphase konzentriert Klangwirkungen eingesetzt, auf die er späterhin in dosierter Form zurückgreifen konnte. Insofern sind die *Fünf Lieder* op. 15 eine Art von kompositorischem Experimentierfeld – grob vergleichbar mit den Klavier-*Bagatellen*, aber ohne die dortige systematische Anlage. Im angeregten Bewusstsein, seine ersten reifen Kunstlieder zu schreiben, testete Bartók Möglichkeiten aus, die seinen individuellen Stil bereichern sollten, und das über die Vokalmusik hinaus.

Das oft kritisierte Niveau der Liedtexte eröffnet den Blick auf eine wichtige Eigenschaft in Bartóks originalen Vokalwerken. Denn Zweifel an Bartóks literarischem Urteilsvermögen gehen am eigentlichen Kern vorbei: Sein Interesse galt nicht literarisch hoch stehenden Texten, deren Qualitäten nur noch durch ihre musikalische Einkleidung herausgestellt werden mussten. Die Vertonung der Gombossy- und Gleiman-Gedichte war daher auch kein künstlerischer Fehlgriff. Die Texte, die Bartók vertonte, qualifizierten sich dadurch, dass sie den Komponisten intim ansprachen und ihm den künstlerischen Ausdruck wichtiger innerer Anliegen ermöglichten. Daher ist in den Liedern fast nirgends so etwas wie eine ironische Distanz der Vertonung zu den Texten zu finden. Bartók hat die Gedichte in der Form ernst genommen und sich zu eigen gemacht, in der er sie erhalten hat. Und auch wenn ihm das Gefälle zwischen den dilettantischen Gedichten und der Lyrik Adys zumindest später sicher nicht verborgen geblieben ist, war die Inspiration zu den *Fünf Liedern* doch unmittelbar und authentisch. Für eine derartig relativierende Beurteilung der Gedichte ist freilich die Kenntnis um die Autorschaft der beiden Mädchen Wanda Gleiman und Klára Gombossy notwendig. Bartók war sich über die Jugend Gombossys im Klaren und dürfte deshalb automatisch seinen Maßstab relativiert haben. Dass er sich im Falle von *A vágyak éjjele* zunächst über die tatsächliche Autorin irrte, ist dafür unerheblich. Spätere Hörer und Musikforscher dagegen, die davon nichts ahnen konnten, setzten automatisch den Maßstab anspruchsvoller Lyrik an, vor dem die Gedichte Gombossys und Gleimans nicht bestehen konnten.

263 Die Orientierung an markanten Basstönen ist gut mit einer Beobachtung Bartóks vereinbar, die er Jahre später im Zuge einer Vorlesung ausführte: »Real or perfect atonality does not exist [...]. When we hear a single tone, we will interpret it subconsciously as a fundamental tone. When we hear a following, different tone, we will – again subconsciously – project it against the first tone, which has been felt as the fundamental and interpret it according to its relation to the latter.« Bartók: *Harvard Lectures* (1992), S. 356.

Tatsächlich ist das, was zunächst wie ein Mangel an kritischem Urteil vonseiten Bartóks aussieht, wohl tatsächlich der Grund dafür, dass die Vertonung trotz der textlichen Schwächen musikalischen Reiz erzeugt – weil sie diese großzügig übersieht. Wahrscheinlich hat gerade das Unreife, das Frische und Naive eine gewisse Anziehung auf Bartók ausgeübt, nicht unähnlich der Bauernmusik. Daher stellt sich auch gar nicht die Frage, ob die Lieder trotz ihrer Texte als Kunstwerke ernst genommen werden sollten oder nicht – auch wenn Meyer diese Frage vor-schnell mit Nein beantwortet hat.²⁶⁴ Wer Bartók als Künstler ernst nimmt, kann die *Fünf Lieder* op. 15 nicht einfach in bequemer Genießer-Manier beiseite schieben. Er sollte stattdessen in der Lage sein, die Holprigkeiten der Texte zu verschmerzen und dennoch die Eigen- und Schönheiten der Vertonungen zu entdecken.

Die *Fünf Lieder* op. 15 im Vergleich mit zeitgenössischen Volksliedarrangements

Ein Blick auf die zeitgenössischen Volksliedbearbeitungen Bartóks zeigt, wie auch schon im Falle von *Herzog Blaubarts Burg*, dass zwischen Bearbeitungen und originalen Kompositionen zu dieser Zeit noch eine eindeutige Trennlinie bestand: Die *Acht ungarischen Volkslieder* BB 47 für Singstimme und Klavier entstanden größtenteils 1907 (Nr. 1–5), drei Lieder (Nr. 6–8) allerdings erst 1917 und damit im gleichen Zeitraum wie die *Fünf Lieder*. Sie bewegen sich genauso wie die *Vier slowakischen Volkslieder* BB 46 für gemischten Chor und Klavier von 1916 und die *Slowakischen Volkslieder* BB 77 für Männerchor von 1917 noch ganz im Stil der einfachen Volksliedbearbeitung. Durch eine durchdachte Anordnung der Sätze stellt Bartók bevorzugt ein Gesamtkonzept her, so dass eine komplette Aufführung der Lied-Zusammenstellungen sinnfällig aber nicht exklusiv notwendig wird. Die Harmonik verzichtet auf dissonante Komplexität und steht nicht in ständiger tonaler Spannung mit der Volksliedmelodie. Deren stimmige Vermittlung und Auskleidung stehen im Zentrum. So wird dem Klavierpart der *Acht ungarischen Volkslieder* wenig Raum für Zwischenspiele oder überhaupt die Entwicklung eigener Impulse gegeben. Die Neigung zur Ostinato-Bildung, wie sie gerade für Opus 15 prägend ist, ist aber schon präsent, ebenso wie in der Klavierbegleitung der *Vier slowakischen Volkslieder*. Ein wichtiger Unterschied ist wiederum der höhere technische Anspruch der Kunstlieder: Dem Pianisten bietet sich in den *Fünf Liedern* eine anspruchsvolle technische Aufgabe, und auch der Sängerin wird einiges abverlangt. Die *Acht ungarischen Volkslieder* dagegen sind sowohl im Klavier- als auch im Vokalsolopart von Amateurmusikern noch gut ausführbar. Sie nehmen damit eine Mittelstellung zwischen den betont einfachen frühen Bearbeitungen Bartóks und den späteren *Zwanzig ungarischen Volksliedern* BB 98 für Singstimme und Klavier von 1929 ein. Dort tauchen nämlich mit der »Verspätung« von über einem Jahrzehnt die wichtigsten Stilmerkmale der *Fünf Lieder* op. 15 – und auch der *Ady-Lieder* – nun auch im Revier der Volksliedbearbeitungen auf. Hier findet sich ein ähnlich hoher Anspruch an die Ausführenden, eine stark chromatisierte, eigenständige Klavierbegleitung, die durchgehend starke Tendenz zu Klangteppichen und Ostinatos und

264 Vgl. Meyer: »Ady-Lieder« (1965), S. 91.

die allgegenwärtige Kontrasthaltung der Klavierharmonik zur Singstimme. Wie in Opus 15 nehmen Singstimme und Klavier verschiedene tonale Ebenen ein, die immer wieder gelegentliche Berührungspunkte aufweisen. In *Pár-ének* kommt es beispielsweise zu einem ähnlichen Effekt wie in *Itt lent a völgyben*, wenn eine für sich tonal simple Melodie einer komplexeren Harmonik gegenüber steht:

18 **Molto tranquillo, ♩ = 46 ma poco a poco incalzando l'espressione**
p, dolce

Nem h a g y - l a k , a n - g y a - l o m , n e m h a g y - l a k e l ,
 L i e b - s t e r , i c h l a ß d i c h n i c h t , w i r s t d u a u c h a l t ,

dolce

Nbsp. 54: 20 ungarische Volkslieder, Nr. 13 *Pár-ének*: Eine Melodie in einfacher b-Moll-Manier muss sich über dissonanten, gebrochenen Akkorden behaupten. Die Schwierigkeit für den Sänger hält sich hier allerdings in Grenzen: Über das *F* in der rechten Hand des Klaviers findet der Sänger leicht in die eigene Melodie hinein.

Die größere Eigenständigkeit des Klavierparts gegenüber den früheren Volksliedbearbeitungen äußert sich auch in den nun viel häufigeren Momenten der offensichtlichen Textdeutung oder sogar in lautmalerischen Effekten, die selbst in den Kunstliedern von 1916 weitgehend absent waren.

K ö n y - n y e m n e h u l l - j o n a f ö l d - r e ,
 T a - g e s L e i d d e r n ä c h t - l i c h Q u a l g l e i c h t ;

Nbsp. 55: *Zwanzig ungarische Volkslieder*, Nr. 1 *A tömlöcben (Im Kerker)*: Die Staccato-Klänge in der rechten Hand geben lautmalerisch die Tränen (»könyvem«: »meine Tränen«) im ungarischen Originaltext wieder.²⁶⁵

265 Vgl. Lampert: *Works for Solo Voice with Piano* (1993), S. 402 f.

Die *Zwanzig ungarischen Volkslieder* sind unter Bartóks Volksliedbearbeitungen für Solo-Singstimme zweifellos der künstlerische Höhepunkt. Ausführliche Vor-, Zwischen- und Nachspiele sorgen für einen gewichtigen Charakter der Lieder und erzeugen gemeinsam mit dem hohen Anspruch eine unmittelbare Ausdruckshaltung, wie sie ganz ähnlich auch in Opus 15 aufscheint. Die Lieder lassen keinen Zweifel mehr daran, dass es nicht mehr allein um die kunstvolle Vermittlung von Volksliedmelodien geht. Diese sind jetzt der Ausgangspunkt für anspruchsvolle und ernstzunehmende Kunstlieder, die auf Augenhöhe mit den originalen Kompositionen stehen.²⁶⁶ Im größeren Kontext mit der Vokalmusik Bartóks sind die *Zwanzig ungarischen Volkslieder* die späte stilistische Fortsetzung der *Fünf Lieder* op. 15 wie auch der Ady-Lieder op. 16, zusammen mit dem aussagekräftigen Schwenk zum Volksliedgut: Dieser wird bei den originalen Vokalkompositionen in den 1930er Jahren durch den entschiedenen Griff zur Volksdichtung noch bedeutsam untermauert werden.

266 Vgl. ebd., S. 401.

2.3 *Fünf Lieder nach Texten von Andreas [Endre]*²⁶⁷ *Ady op. 16*

Im Grunde spräche vieles dafür, die Ady-Lieder grundsätzlich im Zusammenhang mit Opus 15 zu sehen; als eine Art Zwillingiskonstellation des Jahres 1916 aus insgesamt zehn Liedern. Die Rezeption dieser Lieder ist allerdings andere Wege gegangen und hat die Vertonungen der Gombossy- und Gleiman-Texte bereitwillig von den Ady-Liedern isoliert. Dabei gehören bereits die *Fünf Lieder* op. 16 selbst zu den vernachlässigten Werken Bartóks, auch wenn in wissenschaftlichen und nicht-wissenschaftlichen Betrachtungen immer ein Bewusstsein für die Eigenartigkeit und Qualität dieser Lieder erkennbar ist: Für Kovács zählen sie »wohl kaum zu den harmonischsten und ebenmäßigsten zyklischen Werken Béla Bartóks. Aber dass sie eines der interessantesten sind, daran lässt sich ebenso wenig zweifeln.«²⁶⁸ Starobinski reiht die Ady-Lieder sogar in die »catégorie des chefs-d'œuvre négligés«²⁶⁹ ein. Eine Vernachlässigung ist vor allem in Konzertsälen und allgemeiner Wahrnehmung bemerkbar, weniger in der Forschung. Dort erschien immerhin schon in den 1960er Jahren mit Meyers Monographie eine eigene analytische Abhandlung. In den folgenden Jahrzehnten beschränkte sich die Aufmerksamkeit für die Lieder dann auf einige wenige Artikel, die sich vor allem mit Stil und Entstehungsgeschichte beschäftigten.²⁷⁰ Andere Beiträge befassten sich im Zuge übergeordneter gattungsgeschichtlicher oder stilistischer Fragestellungen mit ihnen.²⁷¹ Sie sind damit nicht so gründlich ausgeblendet worden wie die *Fünf Lieder* op. 15. Allerdings kommen die meisten Überblicksdarstellungen zu Bartóks Schaffen bequem ohne eine Nennung der Ady-Lieder aus. Und das ist in gewisser Hinsicht überraschend, treffen in diesem Werk doch zwei der herausragenden ungarischen Geistesgrößen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts aufeinander: Ady, der Erneuerer ungarischer Lyrik, und Bartók, der Erneuerer ungarischer Musik. Endre Ady war nur fünf Jahre älter als Bartók und stammte wie dieser aus einem ländlichen Milieu. 1877 wurde er im Dörfchen Érmindszent²⁷² geboren. Nach einer kurzen Zeit des Jura-Studiums in Debrecen und Budapest arbeitete er in Nagyvárad (dem heute rumänischen Oradea) und Debrecen bei diversen Zeitungen. 1904 ging er über Budapest nach Paris, wo er wichtige Ein-

267 Der authentische deutsche Werktitel spricht tatsächlich von »Andreas Ady«. Diese ehemals übliche Eindeutschung des Vornamens ist allerdings längst überholt. In der Literatur wird man allerorten die ungarische Namensform »Endre« finden, so auch in der vorliegenden Arbeit.

268 Kovács, Sándor: Bartók Béla: Öt dal Ady Endre szövegeire [Béla Bartók: Fünf Lieder zu Texten von Endre Ady], in: *A Hét Zeneműve* 1981,3 (Juli–September), S. 96, übersetzt aus dem Ungarischen.

269 Starobinski, George: Le Métronome passionné. Tempo et agogique dans les Cinq mélodies op. 16 de Béla Bartók, in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* 27 (2007), S. 121.

270 Vgl. Meyer: »Ady-Lieder« (1965); Kovács: Öt dal (1981), S. 89–96; Starobinski: Métronome passionné (2007), S. 121–149; Laki: Méloides (2008), S. 105–120; Pintér, Csilla Mária: Versforma és zenei forma Bartók Ady-dalaiban [Gedichtform und musikalische Form in Bartóks Ady-Liedern], in: *Zenetudományi dolgozatok 2004–2005*, hrsg. v. Márta Sz. Farkas und Tibor Tallián, Budapest 2005, S. 73–84.

271 Vgl. Lampert: Works for Solo Voice with Piano (1993), S. 387–412; Beckles Willson: Vocal music (2001), S. 78–91; Crawford: Love and Anguish (2000), S. 129–139; László: Song Texts (2005), S. 375–386.

272 Das Dorf Érmindszent ist wie Bartóks Geburtsort Nagyszentmiklós heute Teil Rumäniens und trägt dort heute tatsächlich den Namen »Ady Endre«.

drücke aus der westeuropäischen Kunstszene erhielt. Ab 1905 führte Ady ein unstetes Leben zwischen diversen Reisestationen und den Fixpunkten Budapest, Paris und Érmindszent. Die 1906 erschienenen *Új versek* (»Neue Gedichte«) begründeten seinen Status als Ausnahmetalent der zeitgenössischen ungarischen Lyrik. Mit *Vér és arany* (»Blut und Gold«), *Az Illés szekerén* (»Auf Elias' Streitwagen«), und *Szeretném, ha szeretnének* (etwa: »Ich möchte geliebt werden«) erschienen in den folgenden drei Jahren weitere Gedichtsammlungen, die seinen Ruf als Prophet der jungen Generation festigten. In der fortschrittlichen, vor allem literarisch ausgerichteten »Nyugat«-Bewegung, benannt nach der 1908 gegründeten Zeitschrift *Nyugat* (»Westen«), stellte Ady trotz seines eher unzugänglichen Charakters die Führungspersönlichkeit und den geistigen Kristallisationspunkt dar. Eine dominierende Rolle nahm er auch in der 1908 und 1909 gedruckten, modern ausgerichteten Literatur-Anthologie *A Holnap* (»Das Morgen«) ein. Neben seiner Tätigkeit für verschiedene Zeitschriften wie dem *Nyugat* selbst, *Népszava* (»Volksstimme«) oder *Világ* (»Welt«) erntete er Erfolge bei Lesungen in Hauptstadt und Provinz. Volkstümliche Popularität entstand daraus allerdings nicht. Mit Anfeindungen musste er insbesondere während der Kriegsjahre kämpfen, als er in verschiedenen Artikeln eine Antikriegshaltung vertrat. Nach Jahren brüchiger Gesundheit und mehreren Aufenthalten in Sanatorien und Kuranstalten starb Endre Ady am 27. Januar 1919 in Budapest. Zu dieser Zeit bestand noch die Ungarische Demokratische Republik – ähnlich kurzlebig wie die ihr folgende Räterepublik –, die Ady noch im November des Vorjahres als Dichter der Revolution geehrt hatte.²⁷³

Ady gilt bis heute als zentrale Persönlichkeit der ungarischen Lyrik in den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts und als wichtiger Neuerer in der ungarischen Literatur schlechthin. Sein Stil war zwar stark vom französischen Symbolismus beeinflusst, entwickelte aber ein hochindividuelles und spezifisch ungarisches Gepräge, indem Ady die Eigentümlichkeiten seiner Sprache gezielt einsetzte und mit »selbstgebildeten oder aus der Vergessenheit ausgegrabenen Wortgebilden«²⁷⁴ arbeitete. Adys Sprachbehandlung war zusammen mit der Leidenschaftlichkeit, mit der er seine politischen und lebensanschaulichen Ansichten in seine Werke einfließen ließ, schon zu Lebzeiten höchst einflussreich in modern gesinnten Literatenkreisen und machten ihn zur Identifikationsfigur einer neuen Strömung. Kernthemen waren Erotik, Lebens-, Schönheits- und Ich-Kult, verbunden mit einer Vorliebe für das Außergewöhnliche und Bizarre. Charakteristische Stilmittel waren die Substantivierung von Verben – als Methode zur Bedeutungsintensivierung überhaupt beliebt in Symbolismus und Impressionismus –, bildhafte Sprache in Metaphern, Synästhesien und Personifikationen und schmückende und dekorative Züge. Individuelle und gewundene Formgebungen verbanden sich mit großem Wortreichtum, der sich auch gerne aus unterschiedlichen Sprachmilieus bediente. Um zentrale Begriffe wie »szép« (»schön«) oder »szent« (»heilig«) wurden

273 Vgl. Borbély, Sándor: Art. »Ady Endre«, in: *Új Magyar Irodalmi Lexikon*, Bd. 1, hrsg. v. László Péter, Budapest 1994, S. 14 f.; Szabolcsi, Miklós / Szauder, József / Klaniczay, Tibor: *Geschichte der ungarischen Literatur*, Budapest 1963, S. 177–179.

274 Ebd., S. 184.

schillernde Bedeutungsräume gebildet, die von der landläufigen Wortbedeutung weit abgehoben waren.²⁷⁵

In Bartóks Literatur-Kosmos nahm Ady eine zentrale Rolle ein. Seine Bewunderung für den Dichter trug er bereitwillig nach außen, sah sich selbst als Angehöriger einer ganzen Generation um Ady²⁷⁶ und empfahl dessen Werke als herausragende Beispiele zeitgenössischer ungarischer Literatur weiter.²⁷⁷ Seine Bekanntschaft und Verbundenheit mit Adys Lyrik war aus der gleichen, schweren emotionalen Krise heraus entstanden, die schon *Herzog Blaubarts Burg* beeinflusst hatte. Nachdem sich Bartóks Liebeshoffnungen um die junge Geigerin Stefi Geyer zerschlagen hatten, schenkte ihm Zoltán Kodály im Frühjahr 1908 den Ady-Gedichtband *Vér és arany*. Bartók sog Adys Worte regelrecht in sich auf, fand sich in ihnen wieder und gewann neuen inneren Halt.²⁷⁸ Seitdem fand jeder neu erschienene Gedichtband Adys seinen Weg in Bartóks Bücherregal. Bleistiftmarkierungen und -kommentare bestätigen, dass er sich intensiv mit den Gedichten beschäftigte. Eigenartigerweise finden sich in den Exemplaren aus Bartóks hinterlassener Bibliothek keine Markierungen zu den in Opus 16 vertonten Gedichten, woraus aber nicht geschlossen werden darf, dass diese Texte ihn anfangs weniger interessiert hätten als andere:

275 Vgl. Szathmári, István: *Három fejezet a magyar költői stílus történetéből* [Drei Kapitel über die Geschichte des ungarischen dichterischen Stils] (= *Nyelvtudományi értekezések* 140), Budapest 1995, S. 67 f. und 70–73. Literaturhistoriker Gyula Földessy bringt das Umdenken im Bereich der Gedichtform auf den Punkt: »Die radikalste Neuerung in Adys Lyrik ist die völlige Umwandlung der Struktur des lyrischen Gedichtes. Ein lyrisches Gedicht vor Ady war in unserer Lyrik sowohl als in der des Auslands [sic] überwiegend auf einen eklatanten Schluß, eine Pointe gerichtet [...]. Bei Ady setzt der Versgedanke oder die Stimmung mit der größten Energie fast immer in der ersten Strophe ein, und die weiteren Strophen, auch wenn sie neue Motive und Nuancen tragen, sind zumeist Weiterführungen, Umschreibungen, Entfaltungen oder Erfüllungen der mit großer Kraft angestimmten ersten Strophe [...].« Zitiert nach Demény, János: Ady-Gedichtbände in Bartóks Bibliothek, in: *International Musicological Conference in Commemoration of Béla Bartók 1971*, hrsg. v. József Ujfalussy und János Breuer, Budapest 1972, S. 113 f.

276 So bezeichnete sich Bartók selbst in einem Interview vom 20. April 1926 in der Zeitung *Kassai Napló* (»Kassauer Journal«). Vgl. M. Ö. [unidentifiziert]: A Conversation with Béla Bartók, in: *Bartók and his World*, hrsg. v. Péter Laki, Princeton 1995 (ursprünglich ungarischsprachiger Artikel im *Kassai Napló* vom 23. April 1926, engl. Übs. D. E. Schneider u. K. Mórícz), S. 237.

Für Dille gründete diese Anziehung nicht auf Gemeinsamkeit sondern Gegensätzlichkeit: »Si Ady était la lucidité, la connaissance, la grandeur intellectuelle, Bartók représentait la pureté, l'éthique, la grandeur morale.« Dille, Denijs: Bartók et Ady, in: Denijs Dille: *Béla Bartók. Regard sur le passé*, hrsg. v. Yves Lenoir (= *Études Bartókiennes* 1), Louvain-la-Neuve 1990, S. 293.

277 Bartók schickte seinem rumänischen Freund Ioan Buşitza im Januar 1912 den Ady-Gedichtband *Az Illés szekerén* und begeisterte sich im begleitenden Brief vor allem für Adys Forderung, Ungarn, Rumänien und Slawen müssten innerhalb Ungarns zusammenstehen: »Wir hatten noch nie einen Dichter, der den Mut gehabt hätte, so etwas zu schreiben.« Bartók: *Briefe I* (1973), S. 130 f. Vgl. außerdem Demény: Ady-Gedichtbände (1972), S. 112 und 115 f.

278 »Welche Sensation war der erste Ady-Band, »Vér és arany«, für mein Leben! Es war im Frühling 1908. Mein Freund [...] brachte es mir – damals wohnte ich noch in Pest. Er zog es hervor: »lies das!« Und ich las es, im Fieber, bis nach Mitternacht – ich konnte mich kaum davon losreißen. Dabei hatten mich Gedichte bis dahin nicht interessiert. Aber diese kamen gleichsam aus mir heraus – ja, wenn ich nicht für die Musik, sondern für das Gedichteschreiben gemacht wäre, dann hätte ich diese geschrieben – das fühlte ich.« Übersetzt aus dem Ungarischen nach dem Briefzitat bei Dille: Bartók et Ady (1990), S. 297.

Vielmehr scheint Bartók zumindest bei *Az ágyam hívogat* gerade wegen des tiefen Eindrucks, den das Gedicht auf ihn machte, von Bleistiftkommentaren Abstand genommen zu haben.²⁷⁹

2.3.1 Entstehung, Aufführungen und Veröffentlichung

Trotz seiner Neigung für Adys Gedichte hielt Bartók sie eine Zeitlang für unvertonbar: »Auch Ady kann ich mir nicht gesungen vorstellen. Er schreibt gewissermaßen über allzu begrenzte Dinge und Gegenstände, würde ich sagen, wenn auch nicht im deklamatorischen Stil der alten Schule. Es ist nicht genug Musik darin.«²⁸⁰ Bis zur Komposition musste also eine komplette Kehrtwendung stattfinden. Die Wahrnehmung einer musikalischen Qualität bei Ady kam dabei schon früher als ein konkretes Bewusstsein über das Wie einer tatsächlichen Vertonung: »>Az ágyam hívogat< [*Mein Bett ruft*]. Das ist eine ganz wundervolle Komposition, Musik der Worte. Ich bekomme nicht genug davon. Ich würde es so gerne vertonen. Ich habe es versucht, es geht nicht ... Vielleicht gelingt es einst noch.«²⁸¹ In einem Brief an Klára Gombossy, der Textdichterin von vieren der *Fünf Lieder* op. 15, gibt Bartók schließlich an, sich gerade mit der Vertonung einiger Ady-Gedichte zu befassen, die er als drei »Herbsttotenlieder« (»ősz haláldalok«) bezeichnet. Namentlich erwähnt er *Az őszi lárma* (*Herbstgeräusche*) und *Három őszi könnycsepp* (*Herbsttränen*).²⁸² In Januar und Februar hatte Bartók vier der *Fünf Lieder* op. 15 komponiert, nun entstanden von Februar bis April 1916 alle fünf Ady-Vertonungen: *Három őszi könnycsepp* (wörtlich: »Drei herbstliche Tränentropfen«), *Az őszi lárma* (wörtlich etwa: »Das herbstliche Getöse«), *Az ágyam hívogat* (*Mein Bett ruft*), *Egyedül a tengerrel* (*Allein mit dem Meere*), und *Nem mehetek hozzád* (*Ich kann nicht zu dir*, »Ich kann nicht zu dir gehen«).²⁸³ Die *Fünf Lieder* op. 15 waren zu diesem Zeitpunkt noch nicht vollständig: *A vágyak éjjele* (*Nacht der Sehnsucht*) entstand als Nachzügler des »Liederjahres« erst im August.²⁸⁴

Die Veröffentlichung der Lieder zog sich nun allerdings in die Länge, wenn auch aus anderen Gründen als bei Opus 15 und mit einem glücklicheren Ausgang als dort. Stein des Anstoßes war die Übersetzung der Texte: Von einer ersten Version, die ihm die Universal Edition 1921 vorlegte, war Bartók regelrecht entsetzt. Als Ersatz schlug er die Arbeit seines Schwagers Vilmos

279 Vgl. Demény: Ady-Gedichtbände (1972), S. 113–119, zum Punkt der fehlenden Markierungen vgl. Frigyesi: *Meaning in Context* (2000), S. 18 bzw. Dille: Bartók et Ady (1990), S. 293.

280 Ebd., S. 296, übersetzt aus dem Ungarischen. Dille zitiert die Passage auf Ungarisch aus einem ansonsten bislang unveröffentlichten Brief Bartóks. Datum oder Adressat nennt er nicht. László Vikárius bestätigte mir allerdings im persönlichen Gespräch, dass es sich um Briefe an Klára Gombossy handelt. Die Briefpassage stammt also unmittelbar aus dem Zeitraum der Komposition von Opus 15 und damit auch der Ady-Lieder.

281 Ebd., S. 296 f. Es gilt hierzu Gleiches wie zu obigem Briefzitat.

282 Vgl. Dille: Opus 15 (1990), S. 269 und ders.: Bartók et Ady (1990), S. 296. Es gilt wieder Gleiches wie bei den beiden obigen Briefzitat.

283 Schon im Entwurf hat Bartók am Ende des zweiten Liedes »1916. febr.« notiert. In der Druckausgabe folgt auf das letzte Lied – *Nem mehetek hozzád* – der Vermerk: »Rákoskeresztúr. 1916. II–IV.« Rákoskeresztúr (heute mit Akzent auf der letzten Silbe geschrieben) war ein Vorort Budapests, in dem Bartók zeitweise mit seiner Familie wohnte. Heute ist Rákoskeresztúr Teil Budapests.

284 Vgl. Lampert: *Works for Solo Voice with Piano* (1993), S. 407 f.

Ziegler vor, die allerdings erneut von Rudolf Stephan Hoffmann bearbeitet wurde. Dieser sollte später noch öfters in Bartók'sche Übersetzungsangelegenheiten involviert sein. Bartók war mit keiner Lösung gänzlich zufrieden und brachte 1922 die Übersetzung einer namentlich nicht genannten deutschen Schriftstellerin ins Spiel, »in welcher vieles besser und brauchbarer zu sein« schien als in der aktuellen Version. Letztlich wurden die Ady-Lieder 1923 mit Hoffmanns Übersetzung publiziert, aber noch in Bartóks eigenem Druckexemplar finden sich Korrekturen.²⁸⁵

Schon vorher waren allerdings einige Lieder unabhängig von der UE-Ausgabe gedruckt worden: Im Juni 1917 wurde *Nem mehetek hozzád* als Handschriftenfaksimile in der Zeitschrift *Ma* veröffentlicht.²⁸⁶ *Három őszí könnyecsepp* erschien im Februar/März 1919 in *Nyugat*, ebenfalls als Faksimile. Im Bartók-Sonderheft des *Anbruch* vom März 1921 wurde *Az őszí lárma* mit der deutschen Übersetzung (*Töne im Herbst*) von Emma Kodály abgedruckt, allerdings ohne sie oder den Textdichter Ady zu nennen.²⁸⁷

Die Erstaufführung der Lieder fand am 21. April 1919 in Budapest mit Ilona Durigo als Solistin statt. Auf dem vielseitigen Programm standen außerdem das 1. *Streichquartett*, die *Elegie Nr. 1*, die *Suite* op. 14 und die drei *Etüden*.²⁸⁸ Eine weitere Aufführung der Lieder im Januar 1920 im Zuge der »Musikalischen Privataufführungen« Arnold Schönbergs unterblieb indes. Offenbar war die Crux auch hier wieder die Uneinigkeit über die Qualität der deutschen Übertragung.²⁸⁹ In Ungarn kam es in den Folgejahren noch zu einigen Aufführungen, so dass die Ady-Lieder nicht das Schicksal früher Vergessenheit mit Opus 15 teilen mussten. Eine Darbietung im Dezember 1926 geriet sogar so gut, dass wegen des großen Beifalls zwei der Lieder wiederholt wurden.²⁹⁰

Die Veröffentlichung der Ady-Lieder 1923 geschah mit einer persönlichen Widmung an den Komponisten und Kulturfunktionär Béla Reinitz: »Reinitz Bélának igaz barátsággal és szertettel. Budapest, 1920« (»Für Béla Reinitz, in wahrer Freundschaft und Zuneigung. Budapest, 1920«). Reinitz hatte in der kurzlebigen Räterepublik unter Béla Kun eine prominente Rolle in der Kulturpolitik gespielt und musste nach der Niederschlagung des Regimes ins Exil gehen, nachdem er kurzzeitig inhaftiert worden war. Durch ihre Datierung bezieht sich die Widmung auf den Zeitpunkt, zu dem Reinitz sich gerade in Haft befand.²⁹¹ Für gewöhnlich wird die Widmung daher zunächst als politische Geste verstanden, auch wenn sich Reinitz drei Jahre später, als Bartóks Ady-Lieder endlich veröffentlicht wurden, bereits außer Landes befand und die Rä-

285 Vgl. László: *Song Texts* (2005), S. 384 und Gombocz/Vikárius: *Briefwechsel* (2003), S. 54.

286 Vgl. *Ma*, Jg. 2 (1917), Heft 8, S. 119–121.

287 Vgl. Dille: Bartók et Ady (1990), S. 300–302 bzw. *Ma*, 2,8 (1917), S. 119–121; *Nyugat*, 12,4/5 (Februar/März 1919), o. S.; *Musikblätter des Anbruch* 3,5 (März 1921), o. S.

288 Vgl. Meyer: »Ady-Lieder« (1965), S. 13 f.

289 Vgl. Lampert: *Works for Solo Voice with Piano* (1993), S. 411. Lampert vermutet, dass die ernüchternden Erfahrungen mit der Übersetzung seiner Liedtexte ein Grund dafür waren, dass Bartók in Zukunft keine weiteren originalen Klavierlieder mehr schrieb.

290 Vgl. Bartók: *Családi levelei* (1981), S. 387.

291 Vgl. Fejes, György: Egy halott, aki énekelhetne. Reinitz Béla halálának 20. évfordulóján [Ein Toter, der singen könnte. Zum 20. Todestag von Béla Reinitz], in: *Magyar Zene* 5 (1963), S. 500 f. und Somogyi, Vilmos: Reinitz Béla / A »Magyar Nemzeti Operaház« (1918–1919) évadjáról [Béla Reinitz / Zur Saison der »Ungarischen Nationaloper« (1918–1919)], in: *Muzsika* 2,3 (März 1959), S. 10.

terepublik nunmehr eine Episode der Vergangenheit war. Trotzdem hatte die Widmung offenbar noch immer Potential zu öffentlicher Kontroverse, wie ein kurzer Presseaufruhr in Budapest belegt, der die Veröffentlichung der Lieder begleitete.²⁹² Durch die explizite Nennung des Jahres 1920 in der Widmung ergab sich ein unmissverständlicher Bezug zur jüngsten politischen Vergangenheit. Es ist am Rande sicher ein interessanter Umstand, dass sich Bartók in der damaligen sensiblen Phase der ungarischen Politik ein solches Verhalten erlauben konnte, ohne mehr ertragen zu müssen, als ein zwischenzeitliches feindseliges Presseecho.

Darüber hinaus war Reinitz' Name aber schon seit über einem Jahrzehnt mit Endre Ady verbunden: Als Komponist war er in Ungarn vor allem als bahnbrechender Vertoner von Ady-Gedichten bekannt geworden. Béla Reinitz gehörte der gleichen Generation wie Bartók an, wurde 1878 in Budapest geboren. Obwohl er zunächst die Laufbahn eines Rechtsanwalts einschlug, Rechts- und Staatswissenschaft in Budapest und Kolozsvár studierte und nach dem Abschluss mit Promotion auch die Anwaltsprüfung absolvierte, arbeitete Reinitz nie als praktizierender Anwalt. Stattdessen war er als Musikkritiker bei den Zeitungen *Népszava* (1906–1917) und *Világ* (1918) tätig,²⁹³ für die auch Ady zeitweise arbeitete.

Reinitz gehörte zu den frühen Unterstützern der neuen ungarischen Musik um Bartók und Kodály und stand in persönlichem Kontakt zu beiden.²⁹⁴ Das Verhältnis ging sogar über persönliche und künstlerische Wertschätzung hinaus und erstreckte sich bis auf politisches Gebiet.²⁹⁵

292 Vgl. Demény: Bartók Béla művészi kibontakozása II (1959), S. 297 f. und Bartók, Béla jun.: *Apám életének krónikája* [Lebenschronik meines Vaters], [Budapest] 2006, S. 211. Laut Dille darf die Tragweite von Bartóks Geste allerdings wegen der geringen Verbreitung seiner Ady-Lieder nicht überbewertet werden. Vgl. Dille: Bartók et Ady (1990), S. 302.

293 Vgl. Art. »Reinitz Béla«, in: *Új Magyar Életrajzi Lexikon*, Bd. 5 (2004), hrsg. v. László Markó, Budapest 2001–2007, S. 668. Berlász gibt in ihrem Reinitz-Artikel abweichende Daten an: Demnach habe Reinitz nur bis 1914 für *Népszava* und von 1917 bis 1919 für *Világ* gearbeitet. Vgl. Berlász, Melinda: Art. »Reinitz, Béla«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second edition, Bd. 2, hrsg. v. Stanley Sadie und John Tyrell, London 2001, S. 165.

294 Ein deutliches Zeugnis dafür sind persönliche handschriftliche Widmungen in einigen seiner Liedausgaben, die sich in Bartóks Privatbibliothek finden. In den *Dalok Ady Endre verseire*. *Új dalsorozat* (»Lieder auf Gedichte von Endre Ady. Neue Liederreihe«) von 1911 findet sich die Zueignung »Bartók Bélának Bpest 911. febr.11. Reinitz Béla« (»Für Béla Bartók, B[uda]pest am 11. Febr. [1]911. Béla Reinitz«). Die *Hét dal Ady Endre verseire énekhangra zongorakísérettel* (»Sieben Lieder auf Gedichte von Endre Ady für Singstimme mit Klavierbegleitung«) von 1924 sind mit der Widmung versehen: »Bartók Bélának nagy-nagy szeretettel Bécs 1924.111. Reinitz Béla« (»Für Béla Bartók mit größter Zuneigung, Wien im März 1924. Béla Reinitz«). In der Ausgabe von *Halottak énekelnek. Énekhangra zongorakísérettel* (»Tote singen. Für Singstimme mit Klavierbegleitung«) ist zu lesen: »Reinitz Béla Bpest 1943«. Lampert, Vera: Zeitgenössische Musik in Bartóks Notensammlung, in: *Documenta Bartókiana* v, hrsg. v. László Somfai, Budapest 1977, S. 160.

295 In einer Rezension der Zeitung *Világ* zur Uraufführung von *Herzog Blaubarts Burg* im Budapester Opernhaus schreibt Reinitz am 25. Mai 1918 enthusiastisch: »Béla Bartóks grandiose musikalische Ausdrücke fanden zum Thema. Neben dem Mystizismus des Ganzen schwingt er die Komposition in einem so großartigen Bogen zur glorreichen Helle der fünften Tür auf, wie ihm das heute niemand nachmacht. Das Musikbild der sechsten und siebten Tür von den Tränen und den Frauen ist ein eigenes musikalisches Meisterwerk, welches den Gegebenheiten des Stoffes folgend nicht mit dem aufwärtsführenden Bogen der ersten fünf Bilder verknüpft werden konnte.« Übersetzt aus dem Ungarischen nach dem Zitat bei Demény: Bartók Béla művészi kibontakozása II (1959), S. 97.

Reinitz hatte während der Zeit der Räterepublik das Amt als Regierungskommissar für Kulturangelegenheiten und als Leiter der verstaatlichten Theater inne und berief in das neu eingerichtete Musikdirektorium neben Dohnányi auch Kodály und Bartók.²⁹⁶ Nach der Niederschlagung der Räterepublik ging Reinitz ins Exil nach Wien und konzertierte in den folgenden Jahren in Deutschland, Österreich und der Schweiz als herausragender Vertreter der proletarischen Liedkultur. Erst 1931 kehrte er zurück nach Budapest und starb dort 1943.²⁹⁷

Reinitz' kompositorisches Erbe besteht aus etwa 500 Liedern und einigen Bühnenwerken, die meist als Operetten bezeichnet werden.²⁹⁸ Sein Ansehen scheint aber noch während seiner letzten Lebensjahre verblasst zu sein. Erst die spätere ungarische Forschung adelte ihn als Urvater der sozialistischen Musik Ungarns.²⁹⁹ Sie verhinderte damit dennoch nicht, dass Reinitz' Musik weitgehend in Vergessenheit geriet. Am hervorstechendsten bleibt bis heute seine Pionierrolle als Vertoner der Gedichte Adys, von denen er über 100 in Musik setzte.³⁰⁰ Reinitz begann un-

Wenig später bescheinigte Reinitz in einem Artikel der Zeitung *Magyar Hírlap* (»Ungarisches Nachrichtenblatt«) vom 8. Dezember 1918 Bartók die Eignung als Kulturfunktionär: »Was die Person Bartóks angeht, so wäre es ein Glück für jede künstlerische Einrichtung, wenn dieser moderne und herausragende Künstler ihr vorstehen würde. Bartók ist nicht nur ein Musiker von erstem Rang, er ist auch eine zuverlässige und nicht alltägliche gestaltende Kraft.« Übersetzt aus dem Ungarischen, nach dem Zitat bei Somogyi: Reinitz Béla (1959), S. 12. 296 Die Tätigkeit scheint Bartók im Übrigen wenig Freude gemacht zu haben, wie aus einem Brief vom 9. Juni 1919 an seine Mutter hervorgeht: »Diese unsere Tätigkeit ist mit viel Reibereien verbunden, einesteils mit der ›Gewerkschaft‹ für Musik, anderenteils nach oben, so daß wir einmal bereits unsere Demission geben wollten. Reinitz ist vor etwa 3 Wochen nach Wien gefahren und kann jetzt anscheinend nicht zurückkommen; wir haben keinerlei Nachricht von ihm. Natürlich sind riesige musikalische Reformen in Vorbereitung – das politische Klima ist aber zu unruhig, man kann nicht wirklich gut und gründlich arbeiten. Auch die Abwesenheit von Reinitz ist ein großes Unglück, er war einer von den Wenigen, der unberechtigtes und talentloses Vordringen bis jetzt zu verhindern verstanden hat.« Bartók: *Briefe I* (1973), S. 187 f.

297 Vgl. Art. »Reinitz Béla« (2001–2007), S. 668 f. und Somogyi: Reinitz Béla (1959), S. 8–10.

298 Vgl. Berlász: Art. »Reinitz, Béla« (2001), S. 165 und Fejes, György: Reinitz Béla zeneműveinek jegyzéke [Verzeichnis der Kompositionen Béla Reinitz'], in: *Magyar zenei történeti tanulmányok Szabolcsi Bence 70. születésnapjára* (= *Magyar Zenei Történeti Tanulmányok* 2), hrsg. v. Ferenc Bónis, Budapest 1969, S. 312 f.

299 Vgl. Fejes: Egy halott (1963), S. 500.

300 Vgl. Fejes: Reinitz Béla zeneműveinek jegyzéke (1969), S. 294–300.

Auf welches Jahr die erste Veröffentlichung von Reinitz'schen Ady-Liedern zu datieren ist, lässt sich aus den verfügbaren Quellen und Literaturstellen leider nicht einwandfrei klären: Laut Fejes stammte das erste Ady-Gedicht, das Reinitz vertonte, aus der 1907 erschienenen Sammlung *Vér és arany*, vgl. Fejes, György: Töredékek Reinitz Béláról [Fragmente zu Béla Reinitz], in: *Magyar Zene* 17,1 (1976), S. 74. Mehrmals – so bei Somogyi: Reinitz Béla (1959), S. 7 und Berlász: Art. »Reinitz, Béla« (2001), S. 165 – werden die Jahre 1907 oder 1908 auch als Jahr der ersten Veröffentlichung von Ady-Liedern angegeben, während aber im Reinitz-Werkverzeichnis von Fejes keine einzige Publikation von Ady-Vertonungen vor 1910 auftaucht – wobei das Fejes-Verzeichnis allerdings keinen Anspruch auf Lückenlosigkeit erhebt und dabei auch mehrere Einträge ohne Datierung auflistet, vgl. Fejes: Reinitz Béla zeneműveinek jegyzéke (1969), S. 294–300. Jedenfalls stammen die ersten nachvollziehbaren Veröffentlichungen aus dem Jahr 1910, verlegt bei Ferenc Bárd & Sohn (*Ady dalok énekhangra, zongorakísérettel* – »Ady-Lieder für Singstimme, mit Klavierbegleitung«) bzw. als Teil der Reihe »Modern könyvtár« (*Ady-Dalok (Első sorozat)* – »Ady-Lieder (Erste Reihe)«). Sollten vor 1910 tatsächlich Lieder Reinitz' im Druck erschienen sein, so gehören diese Veröffentlichungen womöglich in den schwer nachvollziehbaren Bereich der Grauen Literatur. Vielleicht ist die häufige Datierung der ersten veröffentlichten Lieder auf 1907/08 aber auch eine Verwechslung von Vertonung und Veröffentlichung. In diesem Zusammenhang darf nicht übersehen wer-

mittelbar nach der Veröffentlichung der Ady-Gedichtsammlung *Vér és arany* 1907 mit der Vertonung dieser neuartigen Lyrik. In Literatenkreisen wurden seine Lieder sofort zum Erfolg, was nicht nur für Reinitz' Karriere von Nutzen war, sondern auch für den Durchbruch des Dichters: Der bislang praktisch unbekannte Musiker Reinitz wurde zur anerkannten Größe, und die Eingeweihten-Lyrik Adys wurde einem breiteren Publikum zugänglich und vor allem verständlich gemacht.³⁰¹ Reinitz avancierte zu einer Art Ady-Vermittler, der die Gedichte auch in Kreisen salonfähig machte, wo sie bislang als verkopft und dekadent galten. »Reinitz hat Ady verstanden, geht Adys gesamter Dichtung mit Fantasie und Kraft nach, transponiert sie aber in eine gesündere, hellere, irdischere Welt. Diese zwanzig Lieder sind einfach vollblütige, schöne Musik. Nicht dekadent, nicht garstig, nicht metaphysisch. In gewisser Hinsicht korrigiert sie Ady und macht ihn unmittelbarer und einheitlicher.«³⁰² Die glückliche Symbiose zwischen Dichter und Komponist wurde allerdings nach Erscheinen des zweiten Bandes mit Reinitz'schen Ady-Vertonungen unterbrochen: Als im Pester Grand Hotel Royal in Adys Anwesenheit ein Liederabend stattfand, der Werke des Dichters in der Vertonung eines anderen Komponisten präsentierte, empfand Reinitz dies als unverzeihliche Kränkung und vertonte bis zum Tod Adys kein weiteres seiner Gedichte. Erst danach setzte die Arbeit mit Adys Texten wieder ein.³⁰³ Doch schon durch die wenigen Veröffentlichungen bis 1911 und vor allem Aufführungen seiner Lieder in Salons und Kaffeehäusern hatte sich Reinitz den Ruf des kongenialen Ady-Vertoners erworben, was nicht zuletzt durch den Dichter selbst bekräftigt wurde: »Ich konnte die Ady-Gedichte mir selbst und anderen nicht in berührender Weise vortragen, bis ich Reinitz' Lieder hörte. Und heute sind mir seine Reinitz-Ady-Lieder auch ohne Text vollständige Musik, weil ich ja ihre tiefe Verbundenheit mit meinen Worten kenne.«³⁰⁴ Auch Kodály bescheinigte den Vertonungen einen hohen Grad an Authentizität: »Reinitz' Melodien bewahren sicherlich etwas aus dem Tonfall und dem Rhythmus, mit denen der Dichter selbst seine Gedichte vorlesen konnte.«³⁰⁵

den, dass der immense Erfolg Reinitz' als kongenialer Vertoner der Ady-Gedichte auf der Budapester Kabarettbühne seinen Anfang nahm und als solcher von persönlicher Performance und Mundpropaganda viel mehr lebte als von der Verfügbarkeit der gespielten Werke im Notendruck. Es ist daher keineswegs widersinnig, wenn die populären Reinitz-Ady-Lieder tatsächlich erst 1910 – gewissermaßen als rückblickende Bestandsaufnahme – verlegt worden sein sollten, zu einem Zeitpunkt als die erfolgreiche Symbiose zwischen Ady und Reinitz schon beinahe an ihrem Ende angelangt war (s. u.).

301 »Ady fand in seiner anfänglichen, heilig-zurückgezogenen Zeit des Kampfes gegen das Unverständnis den Kommentator, der für ihn sprach, und es ergab sich, dass der vollkommen unbekannte Musiker, mit Adys Gedichten und dem Handwerkszeug eines Sängers, mit einem Male bekannt wurde; doch bewirkte die rasche, triumphale Leistung auch, dass das Publikum Ady vollkommen erkannte.« Übersetzt aus dem Ungarischen, nach dem Zitat des Schriftstellers und Ady-Zeitgenossen Béla Révész bei Fejes: *Töredékek Reinitz Béláról* (1976), S. 52.

302 Ady, Endre / Ignotus / Kabos, Ede / Kern, Aurél / Nagy, Endre: Reinitz: Ady-dalok [Reinitz: Ady-Lieder], in: *Renaissance* (25. Juli 1910), S. 558f. Übersetzt aus dem Ungarischen. Der renommierte Musikkritiker Aurél Kern gibt hier seine Einschätzung zu einer Ausgabe Reinitz'scher Ady-Lieder. Die mehrteilige Rezension stammt von verschiedenen Autoren, darunter auch Ady selbst.

303 Vgl. Fejes: *Töredékek Reinitz Béláról* (1976), S. 64.

304 Ady u. a.: Reinitz (1910), S. 555. Übersetzt aus dem Ungarischen. Die Bemerkung Adys stammt aus der bereits oben zitierten Rezension, die im Juli 1910 in der Zeitschrift *Renaissance* zu lesen war.

305 Fejes: *Egy halott* (1963), S. 502.

Auch wenn nun aber der Name Béla Reinitz eng mit der musikalischen Vermittlung der Lyrik Adys verbunden war, ist bei Bartóks Ady-Liedern und ihrer Widmung eher nicht an eine künstlerische Hommage zu denken. Der Wortlaut der Widmung nimmt explizit auf das Jahr 1920 Bezug, als Bartók die Komposition längst abgeschlossen hatte. Das spricht gegen die Annahme, dass eine Vorbildrolle Reinitz' ein Einfluss war, der bereits die Komposition der *Fünf Lieder* op. 16 durchdrungen hätte. Tatsächlich bedienen dessen Lieder einen gänzlich anderen Stil als Bartóks Vertonungen. Sie zeigen technisch ungleich einfacher ausführbare Vokal- und Klavierpartien, unterscheiden sich in ihrer Harmonik erheblich von Opus 16 und repräsentieren einen selbstbewussten, aber nicht eben komplexen Chansonstil.³⁰⁶ Aufschlussreich ist hierfür ein Vergleich zwischen den Vertonungen von *Egyedül a tengerrel*. Nur hierzu und zu *Nem mehetek hozzád* gibt es Parallelversionen von Reinitz und Bartók.³⁰⁷ Dabei zeigt sich insgesamt eine eigentümliche Mischung aus Gemeinsam- und Gegensätzlichkeiten. Reinitz' Klavierbehandlung spielt anders als bei Bartók eine tatsächlich begleitende Rolle und überlässt dem Sänger eindeutig den Vordergrund. Dabei greift Reinitz vorzugsweise zu flächenbildenden Patterns, die als Klangunterlage für die Singstimme dienen, aber sehr viel weniger Eigenimpulse beisteuern als bei Bartók. Géza Csáth vergleicht den Klavierpart der Reinitz'schen Ady-Lieder mit einer Harfen- oder Gitarrenbegleitung.³⁰⁸

Interessanterweise ist die Tendenz zum Rhapsoden-, Bardenhaften in Bartóks Ady-Vertonungen nirgends ausgeprägter zu finden als in *Egyedül a tengerrel*. Natürlich bieten sich Arpeggios als Klangmalerei von Meeresbrandung und Wellenbewegungen an. Auch ist grundsätzlich die Verwendung von Akkordbrechungen schon in Opus 15 ausgiebig erprobt worden und gehört darüber hinaus zum Klavierstil der übrigen Ady-Lieder Bartóks. Nur stehen Arpeggios nirgends so sehr im Vordergrund wie in *Egyedül a tengerrel*, wodurch die Vorgängerrolle der Reinitz-Version eine neue Nuance bekommt: Vielleicht spielte Bartók hier bewusst auf Reinitz an.

Eine Anspielung ist aber natürlich etwas anderes als eine Gemeinsamkeit der kompositorischen Auffassung. Auch der hörbare Einfluss des chansonesken Reinitz-Stils, der in der Melodik von Bartóks *Egyedül a tengerrel* aufscheint, zeugt nicht eben von gleichen Prinzipien der Vertonung, sondern hat hier vielmehr etwas Doppelbödiges und Ironisches.³⁰⁹ Ansonsten ist in den Bartók-Liedern nämlich eine auffallend andere Auffassung von der adäquaten melodischen Umsetzung der einzelnen Verse zu beobachten,³¹⁰ obwohl beide Komponisten auf ihre Weise eine unartifizielle, sprachnahe Melodik anstreben. In vielen Fällen entscheidet sich Bartók für eine entgegengesetzte Melodieformung, führt den melodischen Bogen, statt wie Reinitz nach

306 Fejes spricht auch von frühen Einflüssen Puccinis und späteren Anlehnungen an Musorgskij und Liszt. Vgl. ebd., S. 501f.

307 Reinitz' Vertonung von *Egyedül a tengerrel* wurde 1911 veröffentlicht. Vgl. Fejes: Reinitz Béla zeneműveinek jegyzéke (1969), S. 297.

308 »Die Rolle der Klavierbegleitung ist nicht sinfonisch, imitiert kein Orchester und ist auch kein »Klaviersatz«. Sie nimmt eher die Rolle einer großen Harfe oder Gitarre ein.« Übersetzt aus dem Ungarischen, nach dem Zitat bei Fejes: Töredékek Reinitz Béláról (1976), S. 76.

309 Vgl. Kovács: Öt dal (1981), S. 92. Ausführlicher dazu erst im Abschnitt zur Textdeutung.

310 Wobei Pintér in vereinzelten Versen allerdings auch eine Anlehnung an Reinitz' Lösungen sieht, vgl. Pintér: Versforma (2005), S. 79.

unten, nach oben oder umgekehrt. Vielleicht steckt hinter dieser konsequenten Andersartigkeit auch der Impuls, einem Detailvergleich mit dem Ady-Vertoner schlechthin, der sogar durch den Zuspruch des Dichters selbst geadelt worden war, entgegenzuarbeiten.

Sostenuto
7 *p mezza voce*

Ten - ger - part, al - kony, kis ho - tel - szo - ba

2 *p*

Ten - ger - part, al - kony, kis ho - tel - szo - ba.
Mee - res - strand, Däm - mern, Gast - hof - zim - mer,

Nbsp. 56: Der erste Vers von *Egyedül a tengerrel*, oben in Reinitz', darunter in Bartóks Vertonung³¹¹: Reinitz entschied sich für die Rezitation auf einem Ton, Bartók für einen ausdrucksstarken, pentatonischen Bogen nach oben.

21 **Igen lassan**
p tranquillo

Par - füm - je száll - dos csó - ko - san kö - rül,

23 *f*

Lent zúg a ten - ger, a ten - ger ör - rül

20 **Più andante**
p ($\text{♩} = 92$)

Par - füm - je száll - dos csó - ko - san kö - rül,
Al - les um - kost der Duft ih - rer Lo - cken, Das

Lent zúg a ten - ger a ten - ger ö - rül.
Brau - sen des Mee - res wird zum Froh - lo - cken.

Nbsp. 57: Die ersten beiden Verse der zweiten Strophe, wiederum oben Reinitz' Melodie, darunter die Vertonung Bartóks. Abgesehen vom schroffen Gegensatz zwischen Bartóks chromatischen Linien und Reinitz' dreiklangsbasierter Diatonik fällt auch die unterschiedliche Ausrichtung der Melodiebögen auf.

311 Reinitz' Lieder werden zitiert nach Reinitz, Béla: *Dalok Ady Endre verseire (Új dalsorozat)* [Lieder zu Gedichten von Endre Ady (Neue Liederreihe)], hrsg. v. Jenő Gömöri, Budapest [1911].

Auch in der Rhythmik strebte Bartók eine freie, sprachähnliche Textwiedergabe an, während Reinitz sich weitgehend an einem traditionelleren, liedhaften Stil orientierte. Fejes bezeichnet Reinitz' Ady-Vertonungen als »literarische Musik«³¹² im Sinne einer möglichst genauen Wiedergabe von Gestus und Stimmungsverlauf des ursprünglichen Gedichtes, während Bartóks Vertonungen schon vom Konzept her wesentlich anders funktionieren: als verinnerlichter Ausdruck eines Textes, dessen genauer Wortlaut im Hintergrund steht gegenüber der in der Vertonung erzeugten Stimmung und dem mit Worten nicht Auszudrückenden, also dem eigentlich Musikalischen. Von einer künstlerischen Vorbildfunktion der Reinitz'schen Ady-Lieder lässt sich also kaum sprechen. Aber selbstverständlich lässt sich Bartóks Widmung im allgemeineren Sinn als Anerkennung für den Ady-Pionier verstehen, auch wenn sein Opus 16 musikalisch ganz eigene Wege ging. Denn die Vertonbarkeit der Ady-Lyrik, die Bartók im Privaten zunächst angezweifelt hatte, war durch Reinitz ja unbestreitbar bewiesen worden und hatte ihm den Ruf des Ady-Vermittlers schlechthin eingetragen.³¹³

Darüber darf die Widmung Bartóks aber sicher vor allem als Geste der Freundschaft an den inhaftierten und bald schon exilierten Freund verstanden werden. Sie ist nicht nur eine Erwiderung auf die früheren Zueignungen, die Reinitz in Ausgaben seiner Lieder festgehalten hatte, sondern auch eine Freundschaftsbezeugung in einer schwierigen Lebenslage. Diese freundschaftliche Verbundenheit hatte bis in die Zeit hinein Bestand, als nunmehr Bartók der Exilierte war und nicht mehr Reinitz. Davon zeugt die handschriftliche Eintragung, mit der Balázs seine Liedersammlung *Halottak énekelnek* (»Tote singen«) 1943 dem emigrierten Bartók widmete.³¹⁴

2.3.2 Die Texte

Bevor die Wahl auf die letztlich vertonten fünf Texte fiel, stand vermutlich eine ganze Reihe an Ady-Gedichten zur Disposition. Darauf deuten zum einen die bereits erwähnten Markierungen und Kommentare in einzelnen Gedichtbänden hin, zum anderen eine briefliche Äußerung gegenüber Kodály, wonach Bartók »bislang schon 5 Ady-Lieder« geschrieben habe, die »seltsam und gut« seien.³¹⁵ Der Wortlaut lässt erahnen, dass die bisherigen fünf Lieder nicht unbedingt den Abschluss der Ady-Vertonungen bedeuten sollten. Vielleicht waren es in der Tat die bereits erwähnten Übersetzungsquerelen, die letztlich eine Fortsetzung der Liedkomposition verhinderten.

Vier der fünf letztlich vertonten Gedichte stammen aus der Sammlung *Vér és arany. Az ágyam hívogat* dagegen stammt aus dem 1909 erschienenen Band *Szeretném, ha szeretnének*. Die veröffentlichte Reihenfolge der Lieder lautet: 1. *Három őszi könnycsepp* (Herbsttränen) – 2. *Az őszi lárma* (Herbstgeräusche) – 3. *Az ágyam hívogat* (Mein Bett ruft) – 4. *Egyedül a tengerrel* (Allein

312 Fejes: Egy halott (1963), S. 502.

313 Mit den Worten Révész': »Niemand begriff, niemand verstand Endre Adys Schriften so wie Béla Reinitz.« Übersetzt aus dem Ungarischen, nach dem Zitat bei Fejes: Töredékek Reinitz Béláról (1976), S. 52.

314 S. o.

315 »Eddig már 5 Ady-dalam van. Furcsák és jók.« Dille: Bartók et Ady (1990), S. 299.

mit dem Meere) – 5. *Nem mehetek hozzád* (Ich kann nicht zu dir). Diese Reihenfolge stand keineswegs von Anfang an fest. Die Uraufführung der Lieder im Frühjahr 1919 begann zwar ebenfalls mit *Három őszi könnyecsepp*, ließ aber *Egyedül a tengerrel* und *Nem mehetek hozzád* folgen und schloss mit *Az őszi lárma* und *Az ágyam hívogat*.³¹⁶ Wie schon bei den früheren Liedern op. 15 lag offensichtlich keine fixierte zyklische Konzeption zugrunde. Darin zeigt sich erneut, wie Textvorlagen in Bartóks Vertonungen zu etwas Neuem transformiert wurden; denn innerhalb der Lyrik-Welt Adys hielt Bartók die Reihenfolge der Gedichte für entscheidend, da sie wie in Verse gefasste Tagebuchaufzeichnungen seien.³¹⁷ Immerhin pflegte Ady seine Gedichte innerhalb der Sammelbände in kleinere Zyklen zusammenzufassen. Eingeschmolzen in seine Liedvertonungen sah Bartók diesen tagebuchmäßigen Zusammenhang offensichtlich als vollständig aufgehoben an. Die Gedichte waren nicht mehr Teil der Ady'schen Lyrik, sondern gehörten jetzt der eigenen Musik an.

Három őszi könnyecsepp lieferte die knappe, konzentrierte Vorlage für das kürzeste der *Fünf Lieder*. Die »drei herbstlichen Tränentropfen« im Titel spielen auf die drei Strophen an, aus denen sich das Gedicht zusammensetzt; sie bestehen aus jeweils drei Versen zu acht, vier und wieder acht Silben:

Őszi délben, őszi délben, Óh, be nehéz Kacagni a leányokra.	An herbstlichem Mittag, an herbstlichem Mittag, Oh, wie schwer ist es, Den Mädchen zuzulächeln.
Őszi éjben, őszi éjben, Óh, be nehéz Fölnézni a csillagokra.	In herbstlicher Nacht, in herbstlicher Nacht, Oh, wie schwer ist es, Zu den Sternen aufzublicken.
Őszi éjben, őszi délben, Óh, be könnyű Sírva, sírva leborulni.	An herbstlichem Mittag, in herbstlicher Nacht, Oh, wie leicht ist es, Weinend, weinend hinstürzen. ³¹⁸

In drei formal und sprachlich äußerst klar und prägnant gebauten Strophen entwirft Ady eine Stimmung niederdrückender Resignation und verlässt sich dabei auf die Wirkungskraft effektiv platzierter Wiederholungen und Wendungen: Dem Blick hoch zu den Sternen folgt das weinende Niederstürzen, der separaten Nennung von Mittag und Nacht in den ersten beiden Strophen folgt die Zusammenlegung in der letzten, der zweimaligen Anrufung des Schweren folgt die Ablösung durch das Leichte und führt dennoch gleichzeitig in den Zusammenbruch. Der Unterschied zwischen der dilettantischen Dichtung Gombossys und Gleimans und Adys Lyrik wird schon hier klar: auf der einen Seite weitgehend nachahmendes, formal befangenes Dichten, auf der anderen ein sehr effektives und wirkungssicheres Gestalten mit Worten.

316 Vgl. Meyer: »*Ady-Lieder*« (1965), S. 13.

317 Vgl. Dille: Bartók et Ady (1990), S. 296.

318 Die möglichst wörtliche Übersetzung stammt – wie auch bei den folgenden Zitaten – vom Autor.

Az *őszí láрма* besteht ebenfalls aus drei dreizeiligen Strophen, wobei die Silbenzahl der Verse sich jeweils von fünf auf zehn und schließlich elf steigert. Das Gedicht wendet sich hier direkt an den Leser (»Hallottátok már?« – »Habt ihr es schon gehört?«) und weist auf ein pochendes Geräusch hin, das vom Klopfen auf morschem Holz stammt: »Egy régi ember« (etwa: »ein alter Mensch«³¹⁹) sehnt sich nach einem glücklosen Leben danach, »sich ein wenig umzusehen«. Wieder erzeugt Ady mit sparsam eingesetzten Mitteln eine starke, in diesem Fall morbide Stimmung, verzichtet auf eine eindeutige Benennung von Tod, Leiche oder Sarg und erschafft doch die deutliche Vorstellung eines vom gelebten Leben Enttäuschten, der dem eigenen Grab entstiegen ist.

Einen völlig andersartigen und eigentümlichen Aufbau zeigt *Az ágyam hívogat*: Das Gedicht besteht vollständig aus sechssilbigen Versen und gliedert sich in zwei große Abschnitte zu je 16 Zeilen. Der zweite Abschnitt besteht weitgehend aus einer Aneinanderreihung von Infinitiven. Eröffnet und beendet wird das Gedicht mit dem Satz: »Lefekszem« (»Ich lege mich nieder«). Die auffälligste Eigenart ist aber die ungewöhnliche Wiederholungsstruktur. Kontinuierlich wird die zweite Hälfte eines Verses am Anfang des folgenden wiederholt. Dieses Prinzip wird bis auf den Beginn der Infinitivreihe, wo das gerade noch deklinierte Verb nunmehr in infinitiver Form erscheint, konsequent beibehalten. Außerdem werden der Beginn mit »Lefekszem« und der gleichlautende Schluss jeweils nicht wiederholt, so dass der Anfang des Gedichtes als Wiederholung des Schlusses erscheinen muss. Das Gedicht ist als geschlossener Kreis angelegt und könnte sofort wieder von vorne beginnen wie eine ausweglose Endlosschleife. Die dominierende Stimmung des Textes ist Resignation und Niedergeschlagenheit. Ausgangspunkt ist eine Anrufung des eigenen Bettes, das sich vom »Traum-Ort« (»álom-hely«), vom »Kraft-Brunnen« (»erő-kút«) und von der »Kuss-Schänke« (»csók-csárda«) in einen Sarg verwandelt habe, aus dem es nur grauenerfülltes Erwachen gibt. Anfang und Ende des Gedichtes fließen ineinander und erzeugen die Vorstellung eines sinnentleerten Tagesablaufs vom Aufstehen bis zum Schlafen, Tag für Tag aufs Neue. Besonders die Aneinanderreihung von Infinitiven erweckt das Gefühl der Zweck- und Ausweglosigkeit, noch verstärkt durch die Wiederholung des jeweils zweiten Verbs. Dadurch, dass hier kein Satzbau und kein Erzählstrang zustande kommen, gelingt ganz von selbst eine starke Konzentration auf den Klangwert der Wortreihe, und vielleicht ist es das, was Bartók mit »Musik der Worte« gemeint hat.

319 Meyer weist am Rande auf die ungewöhnliche Wortwahl »régi« (»alt«) hin: Das Wort werde für gewöhnlich nicht im Zusammenhang mit Menschen sondern mit Dingen gebraucht. Für einen alten Menschen wäre das gebräuchliche Wort »öreg«. Vgl. Meyer: »*Ady-Lieder*« (1965), S. 31. Darin liegt allerdings nicht nur eine Extravaganz im Vokabular, sondern eine wichtige Nuance des Texts. Denn »régi« steht hier nicht mit der Bedeutung von »veraltet« – wie Meyer meint –, sondern von »früher«. Es handelt sich um einen »früheren«, also gewesenen, Menschen. Ebenso sind mit »mind a régi asszony« in *Herzog Blaubarts Burg* nicht »all die (ver)alt(et)en Frauen«, sondern »all die früheren Frauen« gemeint. Diese Sichtweise ist auch in einem Exemplar der Erstausgabe der *Ady-Lieder* festgehalten, das Bartók korrigiert hat: Dort ist handschriftlich die übersetzte Zeile »ein längst Gewes'ner« ergänzt.

Lefekszem. Óh ágyam,
Óh ágyam, tavalý még,
Tavalý még más voltál.
[...]

Fölkelni, szétnézni,
Szétnézni, érezni,
Érezni, eszmélni,
Eszmélni, meglátani,
[...]

Ich lege mich nieder. Oh, mein Bett,
Oh, mein Bett, früher einst,
Früher einst warst du anders.

Aufwachen, umsehen,
Umsehen, wahrnehmen,
Wahrnehmen, zur Besinnung kommen,
Zur Besinnung kommen, erblicken,

Egyedül a tengerrel besteht aus sechs Strophen zu je drei zehnsilbigen Versen, wobei zweiter und dritter Vers immer identisch sind.³²⁰ Schon in den ersten beiden Zeilen werden Situation und Stimmung des gesamten Gedichts umrissen:

Tengerpart, alkony, kis hotel-szoba.

Elment, nem látom többé már soha,
Elment, nem látom többé már soha.
[...]

Meeresstrand, Abenddämmerung, kleines
Hotelzimmer.

Sie ist weg, ich sehe sie niemals wieder,
Sie ist weg, ich sehe sie niemals wieder.³²¹

Das lyrische Ich sinnt nostalgisch einer Frau nach, mit der es bis vor kurzem in diesem Hotelzimmer zusammen gewesen sein muss, da ihr Parfüm noch immer wahrnehmbar ist. Persönliche Züge der Frau spielen dabei keine Rolle, vielmehr treten Gegenstände in den Vordergrund, die eine lose Beziehung zu ihr aufbauen: die Blume, die sie zurückließ, das Sofa, auf dem sie lag. In das Sinnieren mischt sich ab der dritten Strophe immer deutlicher die Wahrnehmung der Meeresbrandung hinein, und das Gedicht schließt mit dem wiederholten Vers:

[...]

Dalol a tenger és dalol a mult,
Dalol a tenger és dalol a mult.

Es singt das Meer, es singt das Vergangene,
Es singt das Meer, es singt das Vergangene.³²²

320 In seiner Vertonung verzichtet Bartók zweimal auf diese Verswiederholung, nämlich in der dritten und fünften Strophe.

321 Dass es sich um eine »Sie« handelt, ist grammatikalisch wie immer im Ungarischen nicht eindeutig, erschließt sich aber zum einen aus dem Kontext und ist zum anderen bei Adys Lyrik nicht anders zu erwarten. In diesem Punkt ist die Aufgabe des Übersetzens leichter als im Falle von Opus 15.

322 Es gehört zur Eigenart dieses Gedichts, dass die Frau, um deren Abwesenheit sich das Nachsinnen dreht, im Hintergrund bleibt; im Zentrum steht tatsächlich nicht sie, sondern das Nachsinnen selbst. Insofern ist es schade, dass in der Notenausgabe die deutsche Übersetzung des Schlussverses lautet: »Meer und Erinnerung erzählen von ihr« und damit den Schluss eines konventionellen Liebesgedichtes erzeugt, um das es sich bei Adys Text entschieden nicht handelt.

Nem mehetek hozzád weist als einziges der fünf Gedichte eine konsequent wiederholte Refrainzeile auf, das mottoartige »Én meghalok« (»Ich sterbe«). Es erscheint am Ende jeder der fünf dreizeiligen Strophen und rahmt zusammen mit der viersilbigen ersten Zeile einen mittleren Neunsilbler ein. Ähnlich wie *Az őszi lárma* beginnt auch dieses Gedicht mit einer Frage, erzeugt aber hier die Vorstellung einer dritten Person, an die sich das lyrische Ich wendet, wahrscheinlich in Form eines Briefes: »Szép nyár van ott?« (»Ist dort schöner Sommer?«) Der Adressatin, offenbar der fernen (ehemaligen?) Geliebten, wird wortkarg die trostlose Situation geschildert, wie das lyrische Ich umgeben ist von Liedern und Sommer, aber fern von ihr, der eigenen »heiligen Torheit« (»az én szent bolondságom«), isoliert bleibt und nichts anderes tun kann als dahinzusterben. Ihre größte Verdichtung findet diese Trostlosigkeit in der letzten Strophe:

[...]

Bús és balog

Mindenem: csókom, utam, sorsom

S én meghalok.

Trist und verkehrt ist

Mein alles: mein Kuss, mein Weg, mein

Und ich sterbe.

[Schicksal,

Vergebliche Sehnsucht, Einsamkeit, Isolation, Trostlosigkeit und Tod, das sind die dominierenden Themen dieser fünf Gedichte. In welchem davon Bartók das dritte »Herbsttotenlied« sah – denn zwei lassen sich schon durch ihre Titel als *Három őszi könnyecske* und *Az őszi lárma* identifizieren –, ist kaum zu sagen. Wenn es aber weniger die tatsächlichen Begriffe »Herbst« und »Tod« sind, die hier gemeint sind, sondern ihre Konnotationen wie Niedergang, Resignation und Trauer, so hat die Bezeichnung »Herbsttotenlieder« ihre Gültigkeit für alle fünf vertonten Gedichte. Die atmosphärische Verbindung zu den Texten von Gombossy und Gleiman ist offensichtlich, aber anders als dort verneint die Auswahl der Ady-Gedichte jede Möglichkeit der tatsächlichen Hoffnung oder Erfüllung. Auch die erotische Komponente spielt gegenüber den Gombossy-Texten und vor allem dem Gleiman-Gedicht *A vágyak éjele* praktisch keine Rolle mehr.

Über ihre Stimmung und ihre unmittelbare Wirkung hinaus haben die Ady-Gedichte aber auch Eigenheiten, die für Bartók die Vertonung besonders reizvoll gemacht haben dürften. Damit sind die manchmal sehr eigenwilligen Wiederholungsstrukturen und Kontrastwirkungen gemeint, die sich in Adys Gedichten finden lassen. Allen voran ist *Az ágyam hívogat* mit seinen Infinitivketten zu nennen, daneben aber auch *Nem mehetek hozzád* mit der düster wiederholten Refrainzeile und *Három őszi könnyecske* mit der subtil-prägnanten Verschränkung von parallelem Strophenbau und kontrastierendem Inhalt. Vielleicht reizte im Falle von *Egyedül a tengerrel* und *Nem mehetek hozzád* auch die ausdrückliche Nennung von Liedern oder Gesang im Text Bartók zur musikalischen Umsetzung.³²³

323 Die entsprechende Zeile aus *Egyedül a tengerrel* ist schon zitiert worden. Bei *Nem mehetek hozzád* heißt es in der dritten Strophe: »Dalok, dalok, / Mások mehetnek, törnek, élnek / S én meghalok« (»Lieder, Lieder, / Andere können gehen, sie streben, leben, / Und ich sterbe«). Auf die eine oder andere Art haben die fünf Ady-Gedichte jedenfalls eine eigene Musikalität, die Bartóks Auswahl über die bloße Stimmung hinaus erklären können. Vgl. Laki: *Mélodies* (2008), S. 107.

In seinen Vertonungen übernahm er die Ady-Texte nicht unverändert; die Eingriffe halten sich aber in Grenzen. Weniger konsequenzenreich sind Änderungen wie die von »itt pihent« (»hier ruhte sie«) in »itt ölelt« (»hier umarmte sie (mich)«). Sie ist höchstwahrscheinlich aus der Vertonung von Béla Reinitz übernommen, der dieselbe Modifikation vorgenommen hatte.³²⁴ Die Änderung von »valaki nyöszörög« (»jemand ächzt«) in »valami nyöszörög« (»etwas ächzt«) in *Az őszi lárma* war möglicherweise ein Versehen Bartóks, kann aber auch als bewusste Nuancierung interpretiert werden.³²⁵ Neben weiteren vernachlässigbaren Unterschieden³²⁶ fallen zwei Eingriffe mit formalen Auswirkungen auf: In *Egyedül a tengerrel* sind in den Strophen 3 und 5 die Wiederholungen der dritten Zeile weggelassen worden, wodurch die ursprünglich strenge Strophenform aufgebrochen wird. Die Strophen 3 und 4 bzw. 5 und 6 verschmelzen durch die weggefallene gliedernde Zeilenwiederholung zu zwei größeren Abschnitten und wirken wie zwei verlängerte Strophen.³²⁷ Die formale Balance des Textes verändert sich dadurch, und es entsteht eine textliche Intensivierung zum Ende des Liedes hin. Hinter diesem Eingriff steckt eine bewusste dramaturgische Einrichtung für die Vertonung. In *Az ágyam hívogat* wiederum ignoriert Bartók nach etwa zwei Dritteln der Infinitivkette die charakteristischen Wiederholungen. Auch hier ist das Motiv offensichtlich das Bemühen um eine überzeugende dramaturgische Wirkung innerhalb der Vertonung gewesen, auch wenn dadurch eine formale Besonderheit des Textes angetastet werden musste. Wieder zeigt sich, dass Bartók die Gesamtwirkung seiner Vokalwerke wichtiger war als der exakte Texttransfer, selbst wenn es um den zutiefst bewunderten Endre Ady ging.

2.3.3 Musikalische Analyse

Melodik

Analog zu *Herzog Blaubarts Burg* und Opus 15 erfolgt die Gestaltung der vokalen Melodielinie in Phrasen, die sich syntaktisch mit dem Text decken. Die einzelnen Phrasen sind durch den Wechsel von Tonmaterial und Bezugstönen und die Formung einfacher Melodiebögen klar gegliedert. Bartók geht dabei wie üblich undogmatisch vor und verwendet häufig auch chromatische Nebennoten, so dass die Singstimme oft keine reinen diatonischen Modi bedient. Der Hang zu chromatisch frei gebauter Melodik ist merklich größer als in Opus 15, ohne dass die bogenartige Melodik dadurch aber zersprengt werden würde.

324 Vgl. Dille: Bartók et Ady (1990), S. 302. Meyer vermutet, Bartók habe gezielt nach einem stärkeren Wort als im Ady'schen Original gesucht. Vgl. Meyer: »Ady-Lieder« (1965), S. 66.

325 Vgl. einerseits László: Song Texts (2005), S. 382 f., andererseits Pintér: Versforma (2005), S. 77.

326 Die Änderung von »fölkelni« und »kelek föl« (»aufstehen« und »ich stehe auf«) in »felkelni« und »kelek fel« beispielsweise bringt keine Bedeutungsänderung mit sich und ist nur eine Schreibvariante.

327 Vgl. Beckles Willson: Vocal music (2001), S. 81 f.

Den Aufbau eines formal und tonal durchgehend kohärenten Vokalparts strebt Bartók nach wie vor nicht an. Allerdings zeigen sich erneut vereinzelt Spuren eines traditionellen Verständnisses von Melodik, wenn zwei Melodiephrasen deutlich aufeinander bezogen sind.

Sostenuto (♩=50)

Szép nyár van ott? Itt nya-ra van min - den pi-masz-nak: Én
 Ist Som-mer dort? Hier ward je-dem Lum-pen sein Som-mer: Ich

5 Più sostenuto (♩=40) 5 Sostenuto (♩=56)

meg - ha lok. Nem a - ka-rod? Te vagy az én szent
 ster - be hin. Willst du es nicht? Du bist mei - ne heil' -

14 Sostenuto (♩=72)

bo - lond - sá - gom S én meg - ha - lok.
 - ge Tor - heit. Ich ster - be hin.

Nbsp. 58: *Nem mehetek hozzád*, T. 1–18 der Singstimme, die die erste und zweite Strophe des Gedichts umfassen: Die jeweils ersten, zweiten und dritten Verse sind in ihrer Melodik analog zueinander geformt.

Außerdem kehren drei der fünf Ady-Lieder mit ihren Schlussversen zum zentralen Ton der Anfangsverse zurück. Das ist zweimal durch eine entsprechende Verswiederholung im Gedicht selbst motiviert, nämlich in *Az ágyam hívogat* und in *Nem mehetek hozzád*; in *Egyedül a tengerrel* allerdings findet der Schlussvers auch ohne entsprechende Anlage des Gedichts zum Schlussston *Dis* der ersten Strophe zurück. Diese im Notentext leicht zu erkennenden Rückbezüge werden für den Hörer aber kaum die Wirkung einer Reprise haben, weil die Melodik innerhalb der Lieder keine motivische Identität und keine Wiederholungsstruktur aufbaut.³²⁸

Pentatonische Anwendungen ebenso wie der volksliedtypische, kadenzierende Quartsprung nach unten finden sich nun seltener. Dem besonderen Sprachstil Adys folgend, der zu prägnanten, mitunter elliptischen Versen neigt, weisen die einzelnen melodischen Phrasen oft nur wenige Töne an vertikalem Umfang auf, zumal Bartók nach wie vor keine Melismatik entwickelt. Die Ady-Lieder sind syllabisch gesetzt und folgen darin nahtlos seinem bisherigem Vokalstil. Die Vorliebe für das *Parlando* ist nach wie vor präsent, wird in manchen Passagen aber zugunsten dezidiert melodischer Momente aufgegeben, wo der Text selbst durch Wiederholungsfiguren musikalische Anregungen liefert.³²⁹ Bestimmend ist der *Parlando*-Stil besonders

328 Ausgenommen hiervon ist *Nem mehetek hozzád*: Das refrainartige »Én meghalok« erhält zwar kein deutliches, thematisches Profil, aber eine wiedererkennbare Kontur.

329 Vgl. Lampert: *Works for Solo Voice with Piano* (1993), S. 409.

in *Az őszi lárma* und *Egyedül a tengerrel*, während insbesondere *Haróm őszi könnycsepp* wichtige Impulse aus einer stilisierten Rhythmik gewinnt. Hier dominiert ein walzerartiger Rhythmus, der nur im jeweils letzten Vers einer Strophe zugunsten einer freieren Rhythmik gelockert wird.

23

Míg élt, _____ so - se volt csil - lag az e - gén _____ s most vágy - na,
 Einst müd' ge - plagt _____ von Nö - ten und We - hen jetzt sehnt er,

mf *p*

S most vágy - na egy ki - csit szét - néz - ni sze - gény.
 Jetzt sehnt er sich noch ein - mal um - zu - se - hen.

Nbsp. 59: Ein Beispiel aus *Az őszi lárma*: Der Materialwechsel in Phrasen ist nach wie vor erkennbar, aber kleingliedriger und stärker chromatisch durchsetzt als noch in *Opus 15*: Dem ersten Vers liegt eine chromatische Skala zugrunde, in der *Es* neben *E* und *Fis* neben *F* vorkommen. Im Detail gliedert sich diese Linie allerdings in einen anfänglichen H-Dur-Akkord (mit enharmonisch verwechseltem *Dis*) und einen nachfolgenden d-Moll-Akkord. Es folgt eine Halbsequenz mit zwei Quintsprüngen und schließlich eine As-Dur-Skala mit abschließenden *D* statt *Des*, wodurch der aus der ungarischen Volksmusik bekannte kadenzierende Quartsprung abwärts zustande kommen kann.

4

Hal - lo - tá - tok már? Ösz - szel, a - mi - kor ka - va - rog a köd,
 Habt ge - hört Ihr's schon? Näch - tens, wenn im Herbst der Ne - bel braut,

Nbsp. 60: Eines von vielen möglichen Beispielen für eine rhythmisch flexible Melodielinie. Typisch für Bartóks *Parlando*, geschult an der ungarischen Volksmusik, sind Tonrepetitionen, vor allem am Anfang einer Phrase, und das Auslaufen in größeren Notenwerten (Beispiel aus *Az őszi lárma*).

37

p

Da - lol a ten - ger és da - lol a mult,
 Meer und Er - inn' - rung er - zäh - len von ihr,

sempre più tranquillo

più p

Da - lol a ten - ger és da - lol a mult.
 Meer und Er - inn' - rung er - zäh - len von ihr.

Nbsp. 61: Ein melodischer Moment in *Egyedül a tengerrel* mit lupenreiner Pentatonik auf *Dis*.

2 *p*

Ó - szí dél - ben, ő - szí dél - ben, Óh, _____
 An Herbs - tes - ta - gen, Herbs - tes - ta - gen, Ach, _____

poco espres

8 *tranquillo*

— be ne - héz ka - cag - ni a le - á - nyok - ra.
 — wie schwer ist's jun - gen Mä - d - chen zu - zu - ni - cken.

tranquillo *dolce*

Nbsp. 62: *Három őszí könnyecsepp*, T. 2–11: Die wiegende Bewegung der Singstimme entsteht aus der rhythmischen Treue zu den Silbenlängenverhältnissen des ungarischen Textes. Zusammen mit der charakteristischen Begleitfigur im Klavier entsteht die Stimmung eines melancholischen Walzers.

Im Vordergrund steht dabei immer die natürliche Sprachbetonung; die Ausdeutung des Textes erfolgt als »gesteigertes Sprechen«³³⁰. Es entsteht ein gemäßigt deklamatorischer Stil. Die Mittel zur Abkopplung der Vokalpartie vom Rhythmus der Instrumentalbegleitung – durch Synkopen oder N-tolen – sind sparsamer eingesetzt als noch in *Opus 15*. Insgesamt macht die Melodik der *Ady-Lieder* dadurch den Eindruck geringerer Spontaneität und größerer bewusster Durchformung.

Dazu gehört auch das Mittel einer Refraingestaltung, wie es in *Nem mehetek hozzád* zu finden ist. In den vier Liedern aus *Opus 15*, die vor den *Ady-Vertonungen* entstanden sind, findet sich dazu keine Parallele, dafür allerdings in *A vágyak éjjele*,³³¹ das ja erst nach Fertigstellung der *Ady-Lieder* komponiert wurde. Bartók arbeitet hier erneut nur mit rhythmischer und diastematischer Konturenbildung, nicht aber mit deutlich ausgefeilten Themen:

330 Meyer: »*Ady-Lieder*« (1965), S. 28.

331 Die Refrainbildung in *A vágyak éjjele* ist im entsprechenden Kapitel zu den *Fünf Liedern op. 15* bereits behandelt worden.

5
Én meg - ha - lok.
Ich ster - be hin.

16
S én meg - ha - lok.
Ich ster - be hin.

30
S én meg - ha - lok.
Ich ster - be hin.

43
Én meg - ha - lok.
Ich ster - be hin.

58
S én meg - ha - lok.
Ich ster - be hin.

72
S én meg - ha - lok.
Ich ster - be hin.

Nbsp. 63: Der Refrain in *Nem mehetek hozzád* in seinen sechs Varianten. Nur der abschließende Refrain weicht von der Grundkontur ab und stellt eines von vielen Beispielen für einen emotional aufgeladenen Kleintertzsprung in Bartóks Tonsprache dar.³³²

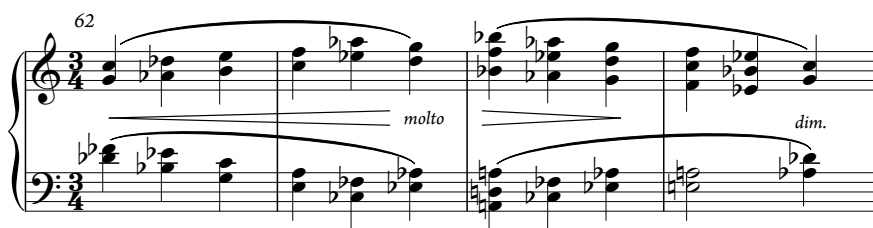
Die musikalische Zusammengehörigkeit der Refrainzeilen ist offensichtlich, dennoch gibt es keine Urform des Refrains, auf den sich die übrigen Versionen beziehen würden, sie stehen gleichberechtigt nebeneinander. Das erst kurz nach den Ady-Liedern geschriebene *A vágyak éjjele* greift diese Technik wieder auf. Das Verfahren ist uns bereits aus *Herzog Blaubarts Burg* bekannt. Die wiederholte Zeile ist dort Judiths »Kékszakállú« (»Blaubart« oder »Blaubärtiger«) und erfährt die gleiche Behandlung als Motto ohne feste thematische Gestalt. Für die Refrainbildung der Lieder verwendet Bartók also eine Technik, die sich schon fünf Jahre zuvor, in seinem ersten originalen Vokalwerk bewährt hatte.

Harmonik und Tonalität

Im Klavierpart verzichtet Bartók fast vollständig auf konventionelle Dreiklangsharmonik. Oft kommt es zu starken chromatischen Reibungen, häufig wird innerhalb kürzerer Abschnitte die Zwölftönigkeit vollständig ausgenutzt. Ein Mittel, das in seiner Tonsprache schon früher aufgetaucht ist und auch in Opus 15 massiv eingesetzt wurde, ist die Verwendung parallel geführter Quart- und Tritonusketten. Wie auch die Verschiebung bestimmter Akkorde in symmetrischer Gegenbewegung zueinander hat diese Technik eine Auflösung der Tonalitätswahrnehmung zur Folge. Im folgenden Beispiel aus *Nem mehetek hozzád* ist die Melodiestimme an sich leicht als f-Moll-Linie aufzufassen. Schon durch die parallel geführte Unterquart kommt mit *H* aber ein

332 Laki hat bemerkt, dass die abschließenden Quartsprünge ihren absoluten Tönhöhen nach als symmetrischer Bogen angelegt sind: zuerst *F–C* und *G–D*, dann *B–F* als Scheitelpunkt und danach rückläufig *G–D*, und *F–C*. Vgl. Laki: *Mélodies* (2008), S. 108.

leiterfremder Ton hinzu, mit *Es* und *D* chromatische Varianten zu den früheren *E* und *Des* in Takt 62. Zusammen mit den gegensymmetrischen Quartparallelen der linken Hand ergeben sich auf fast jeder Zählzeit Halbtonreibungen. Keine der vier Einzelstimmen – Oktavierungen unberücksichtigt – beschränkt sich auf einen siebentönigen diatonischen Raum, allerdings beansprucht auch keine mehr als acht Tonstufen für sich. Es ist die eigentümliche, parallel-symmetrische Satzweise, die dafür sorgt, dass die Melodiestimme, obwohl sie in isolierter Betrachtung leicht als konventionelle Molltonart harmonisiert werden könnte, einer funktionalen Auffassung enthoben wird. Traditionelles Melodiematerial erhält ein neues Kleid und findet sich nahtlos in die moderne Tonsprache integriert:



Nbsp. 64: Die Quart spielt im Klavierpart von *Nem mehetek hozzád* grundsätzlich eine auffallende Rolle. Der Ausschnitt aus dem Nachspiel zeigt Quartintervalle in symmetrischer Gegenbewegung, typischerweise nicht in exakt übereinstimmender Diastematik.

El - ment, nem lá-tom töb-bé már so - ha,
 Fort — ist sie, nun se - he, nun seh' ich sie nim - mer,

Nbsp. 65: *Egyedül a tengerrel*, T. 4–7: Die ausschließliche Beschränkung auf Tritonus-Intervalle in der Klavierbegleitung verwischt den tonalen Halt für den Zuhörer.

Die weitgehende Absage an Dreiklangsharmonik führt als Gegenentwurf öfters zu einer Konzentration auf Tritonus und Quart als konstruktive Elemente. Was schon in Opus 15 zu sehen war – mit einer Tendenz zum Schematismus in *Nyár* –, taucht auch in den Ady-Liedern wieder auf. Die Harmonik des Klavierparts in *Nem mehetek hozzád* ist stark durchsetzt von Quartan und zeitweise auch Tritonus-Intervallen, die dann wie Verzerrungen der reinen Quart oder Quint wirken.³³³ Diese Dominanz eines bestimmten Intervalls setzt sich – in geringerem Maße – auch im Vokalpart fort; dafür sorgt insbesondere das refrainartig wiederholte »*Én meghalok*« mit dem auffälligen Quartsprung nach unten.³³⁴

Durch eine Betonung derartiger Intervalle und Intervallverbindungen bekommt die chromatische Schreibweise der Lieder zunächst einen strukturellen Halt. Bezugspunkte entstehen außerdem erneut durch wiederkehrende oder in Arpeggio- und Ostinato-Figuren betonte Basstöne, die für sich alleine zwar keine Tonalität begründen können, aber auch den Eindruck freier Atonalität verhindern.³³⁵

45 *p*
 Óh á - - gyam,
 O mein Bett,
mp
 Óh á - gyam,
 O mein Bett, gyam,

Nbsp. 66: In diesem bitonalen Ausschnitt bringt die Klavierbegleitung einen E-Dur-Akkord mit chromatisch umspielter Quart. Weil die Singstimme tonal andere Wege geht (*Es* statt *E*), entsteht dennoch keine klare tonale Wirkung. Das wiederholte *E* im Bassregister gibt allerdings einen klanglichen Haltepunkt (*Az ágyam hívogat*).

Diese Schreibweise ist natürlich nicht isoliert zu sehen, etwa als kompositionstheoretische Auseinandersetzung mit Möglichkeiten der Harmonik; wie alles in der Vokalmusik treten auch diese

333 In seinem Aufsatz zur amerikanischen Bartók-Analytik hat Kárpáti das Klaviervorspiel in *Az őszi lárma* als Beispiel für Quint-Quart-Verstimmungen verwendet, vgl. Kárpáti, János: *Bartók Analysis in America*, in: *Essays in Honor of László Somfai on his 70th Birthday. Studies in the Sources and the Interpretation of Music*, hrsg. v. Vera Lampert und László Vikárius, Lanham (Maryland) / Toronto / Oxford 2005, S. 356.

334 Der Gesangspart der ersten Strophe von *Nem mehetek hozzád* ist bereits in einem obigen Notenbeispiel zitiert worden und dient als anschauliches Beispiel.

335 Der Versuchung, tonale Übersichtspläne aufzustellen, soll hier trotzdem widerstanden werden, weil sie in Diagramm-Form eine Einfachheit des tonalen Geschehens suggerieren, die in der klingenden Musik so stark verschleiert und in Zweifel gezogen wird, dass es naheliegender ist, die dominierende dissonante Klangsprache in den Vordergrund zu rücken statt eines nur leicht durchschimmernden Grundtonskelettes.

Elemente in Wechselwirkung mit dem Text. Eine gut beschreibbare Beziehung ergibt sich in *Az ágyam hívogat*, wo der Klavierpart lange Zeit keine stabilen Bezugstöne etabliert. Erst zum viertletzten Vers³³⁶ tritt mit *E* als Tiefton des oben zitierten Ostinatos wieder ein deutliches Fundament auf, verbreitet aber in Zusammenwirkung mit dem Text nicht die Wirkung von Rückkehr und Festigkeit, sondern von starrer Resignation.

Bei aller Dissonanz haben aber Dur- und Mollklänge noch ihren Platz als mögliches Klangmittel und können »zum gelegentlichen Reiz und überraschenden Ausdrucksmittel inmitten eines neuartig organisierten, komplizierten Klanggeschehens«³³⁷ werden. Das anschaulichste Beispiel dafür ist die Zeile »Jöjj, édesem, lent a tenger dalol« (»Komm, meine Liebste, unten singt das Meer«) in *Egyedül a tengerrel*, zur der Bartók eine Folge von Quartsextakkorden setzt:

26 *semplice*
p Jöjj, é - de - sem, lent a ten - ger da - lol,
 Komm, Liebs - te, es lo - cken Mee - res - lie - der,

dolciss.

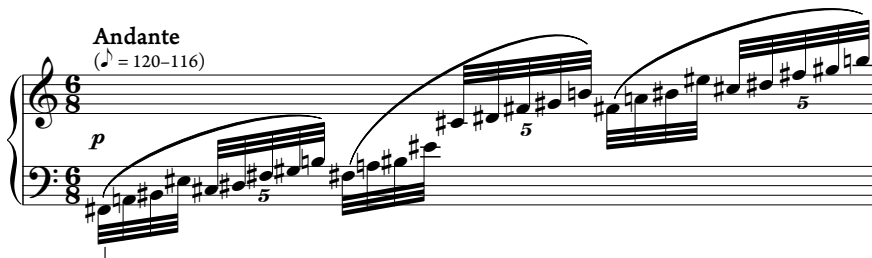
28 *poco rit.* *Tempo I (vivo)*
 (♩ = 132)
 Jöjj, é - de - sem, lent a ten - ger da - lol.
 Komm, Liebs - te, es lo - cken Mee - res - lie - der.

p subito

Nbsp. 67: Neben der Harmonik, auf der an dieser Stelle das Hauptaugenmerk liegt, zeigt auch die Melodik einige charakteristische Eigenschaften. Die Analogie der beiden Gesangsphrasen lässt Bartóks Sinn für traditionelle melodische Form durchschimmern, während im Detail seine Individualität erkennbar wird. Als Gerüst dient der Septakkord *G-H-Dis-Fis*, der so umungen wird, dass eine Skala der Heptatonia secunda (*Dis-(E)-Fis-G-A-H-Cis*) zum Vorschein kommt. Die Melodielinie zeigt einen Sinn für Symmetrie, indem der Terzsprung *Fis-Dis* die Passage beginnt und eine Oktave tiefer beendet, wobei der Tonraum dazwischen in zwei analogen Bögen ausgefüllt wird.

Die Akkorde der Klavierbegleitung – G-Dur, A-Dur, G-Dur, Fis-Dur, E-Dur, F-Dur, g-Moll und E-Dur – stehen in keinem funktionsharmonischen Zusammenhang zueinander. Die Gefahr, dass die Passage wie ein anachronistischer Ausflug in eine überholte Tonsprache klingen könnte, entsteht nicht. Die traditionell gebauten Akkorde werden lediglich als Klangmaterial verwendet und in einen Zusammenhang gebracht, der mit Dur-Moll-Tonalität nicht zu verwechseln ist. Die Eigenart dieser Stelle wird natürlich noch durch die Formung der Singstimme verstärkt. Der tonale Zusammenhang zur Begleitung ist aufgelöst, der Gesang wirkt im wahrsten Sinne des Wortes entrückt und erscheint in unauflösbarer Verbindung mit dem Text wie ein Lockruf des Meeres.

Mit der stark chromatisch durchsetzten, dissonanten Harmonik verbindet Bartók im Klavierpart einen Hang zu tonaler Geschlossenheit. Diese besteht üblicherweise in der Rückkehr zum zentralen Ton oder zum Ausgangsakkord des Anfangsabschnitts – so bei *Nem mehetek hozzád*³³⁸, *Egyedül a tengerrel*, *Az ágyam hívogat* und *Három őszi könnycsepp*. In Verbindung damit steht immer auch eine Rückbesinnung auf die anfängliche Begleitstruktur. Die abrundende Wirkung wird also auch formal, nicht nur tonal erzielt. Damit muss nicht unbedingt ein echter Repriseneffekt einhergehen. *Egyedül a tengerrel* nutzt zwar für sein Klaviernachspiel das Tonmaterial des Vorspiels, vermeidet aber eine unverhüllte Reprise, indem das aufwärtsführende Arpeggio nunmehr nach unten gerichtet ist und in den Schlusstakten zum Akkord zusammengeschmolzen wird.



336 »[...] óh ágyam, / Óh ágyam, koporsóm / Koporsóm [...]« (»oh, mein Bett, / Oh, mein Bett, mein Sarg, / Mein Sarg«).

337 Meyer: »*Ady-Lieder*« (1965), S. 80.

Auf den Zusammenhang mit einer Äußerung Bartóks in *Das Problem der neuen Musik* ist im Kapitel zu den *Fünf Liedern* op. 15 bereits hingewiesen worden.

338 Im Entwurf endet *Nem mehetek hozzád* noch in einem Es-Dur-Akkord mit zusätzlicher Quarte und damit im Tritonus-Abstand zum anfänglichen A–E. Womöglich war es gerade diese tonale Offenheit (in Lendvais Sichtweise wären die A- und Es-Klänge freilich nahe miteinander verwandt), die Bartók letztlich vermeiden wollte, indem er dann doch einen a-Moll-Akkord mit kleiner Sept als Schlussklang setzte.

44

Nbsp. 68: *Egyedül a tengerrel*: Oben der erste Takt des Klaviervorspiels, darunter gegenübergestellt das daraus abgeleitete Nachspiel.

Das tonale Verhältnis von Singstimme und Klavier knüpft an Opus 15 an: Beide verwenden voneinander unabhängiges Tonmaterial, und noch konsequenter als in Opus 15 wird auf zwischenzeitlich gemeinsame tonale Zentren verzichtet.³³⁹ Einige der bereits zitierten Notenbeispiele, wie die Passagen »Jójj, édesem« in *Egyedül a tengerrel* oder »Óh ágyam, óh ágyam« in *Az ágyam hívogat* können hierfür als Beispiele dienen. Es zeigt sich erneut eine Vorliebe für Arpeggios und allgemein die Verwendung von Ostinato-Figuren im Klavierpart. Arpeggios haben in allen fünf Liedern ihren Platz und sind in *Az őszi láрма* und *Egyedül a tengerrel* dominierend. Im letztgenannten Lied liegt darin sowohl eine textdeutende Komponente als vermutlich auch – wie angesprochen – eine Reminiszenz an den Liedstil Béla Reinitz'. In einem weiteren Zusammenhang zeigt sich darin eine grundsätzliche kompositorische Haltung: Solo-Vokalpartien werden von instrumentalen Klangteppichen getragen, über denen eine relativ freie rhythmische und tonale Entfaltung möglich ist. Das verhindert nicht, dass das Klavier sich motivisch sehr eigenständig verhält, aber es kommt der Singstimme dabei nicht als rhythmisch auffälliger Kontrapunkt in die Quere. Diese Rollenverteilung kann vertieft oder aufgelockert werden, ist aber die Grundlage sowohl für die *Blaubart*-Oper und die Klavierlieder als später auch für die Solo-Partien der *Cantata profana*.

339 Meyers Feststellung, Singstimme und Klavierbegleitung seien bei Bartók typischerweise in gleicher Weise gebaut, ist nicht zuzustimmen. Vgl. Meyer: »*Ady-Lieder*« (1965), S. 66.

In anderer Weise sind Klavier und Gesang in Opus 16 aber näher aneinandergerückt, nämlich durch motivische Verknüpfungen, die in Opus 15 entschiedene Mangelware und erst in *A vágyak éjjele* zu beobachten waren. Neben Echowirkungen, wie sie dann eben auch in *A vágyak éjjele* vorkommen, fällt der Beginn von *Három őszi könnycsepp* auf – er ist bereits weiter oben zitiert worden –, wo sich Singstimme und Begleitung einer komplementären rhythmischen Gestik bedienen. An anderem Ort, in *Az őszi lárma*, dient eine lautmalerische Stelle, die im Abschnitt zur Textdeutung noch genauer betrachtet wird, als Ausgangspunkt für punktuelle motivische Verknüpfungen. Singstimme und Klavier werden hier kurzzeitig eng miteinander verbunden und können kurze, intensive Höhepunkte herbeiführen. Diese Momente treten nur vereinzelt auf und werden nicht zur prägenden Facette dieser Lieder, sind aber ein Kompositionsmittel, das Bartók jetzt gezielt einsetzt und das einen kleinen Entwicklungsschritt zwischen Opus 15 und Opus 16 darstellt.

51 *a tempo* (♩ = 72) *Poco più andante*
(♩ = 68)

Bús és ba - log Min - de - nem: csó - kom,
Trüb und sinn - los All mein Sein: Kuss und

55 *Sostenuto* (♩ = 56)

u - tam, sor - som S én meg - ha - lok.
Weg und Schick - sal, Ich ster - be hin.

Nbsp. 69: Zu »Bús és balog« komponiert Bartók den finalen Höhepunkt in *Nem mehetek hozzád*. Nur in den ersten beiden Takten spielt die Oberstimme im Klavier *colla parte*, aber der Bezug zwischen Klavier und Singstimme wird danach nicht sofort aufgegeben: Die Singstimme fügt der aufsteigenden Tritonus-Folge im Klavier eine abwärtsgerichtete Tritonus-Sequenz hinzu und unterstützt die Rückkehr zur Quart/Tritonus-Harmonik, die für dieses Lied so bestimmend ist. Erst zum mottohaften »S én meghalok« wird der harmonische Zusammenhang zwischen Gesang und Klavier wieder aufgelöst.

Die abschließende Wiederkehr von motivischem Material – üblicherweise bestimmte Begleit-patterns – gibt jedem der fünf Ady-Lieder die Wirkung einer in sich abgerundeten Form. *Az én szerelmem* bleibt damit das einzige der zehn Kunstlieder Bartóks, das keine derart geschlossene Anlage verwirklicht. Der Gedichtaufbau wird grundsätzlich nachvollzogen, indem bestimmte Begleitstrukturen im Klavier einander abwechseln.³⁴⁰ Die musikalische Form wird fast ausschließlich im Klavierpart erzeugt. Die Mittel dazu sind die gleichen wie in Opus 15: eigenständiges motivisches Material, Strukturierung durch Vor-, Nach- und Zwischenspiele, innerer musikalischer Zusammenhang. Indem bestimmte melodische, harmonische oder rhythmische Elemente jeweils prägend für bestimmte Lieder sind, erhalten diese ein individuelles Profil. Die Ady-Lieder erreichen dadurch eine größere Kohärenz als die *Fünf Lieder* op. 15.³⁴¹ In *Az őszilárma* tritt im Klavier sogar eine zusätzliche, eigenständige Melodielinie hinzu, die als Formstabilisator gegenüber der viel weniger gebundenen Singstimme angesehen werden kann.³⁴² Formverhältnisse im Goldenen Schnitt lassen sich im Gegensatz zu Opus 15 aber in keinem der Ady-Lieder ausmachen.

Ein guter Eindruck von den formalen Herausforderungen, denen sich Bartók bei der Vertonung der Ady-Gedichte stellen musste, lässt sich anhand von *Az ágyam hívogat* gewinnen. Die Formanlage des Gedichts ist – wie bereits angesprochen – eigentümlich. Die konsequente Wiederholungsstruktur ist zwar einerseits ein besonderer Reiz für eine Vertonung, birgt aber auch die Gefahr der Monotonie in sich. Bartóks dramaturgische Anlage organisiert den Text nun in drei dynamischen Steigerungsbögen.³⁴³ Der erste umfasst die ersten neuneinhalb Verse und schließt stimmungsvoll zu »koporsó« (»Sarg«), der zweite fällt deutlich kürzer aus und endet mit der schon von Ady angelegten Zäsur nach Vers 16. Nach einem kurzen Klavierzwischenspiel folgt der wichtigste Steigerungsbogen, der zum Höhepunkt des Liedes führt. Bartók lässt im Abflauen nach der Klimax drei der Wortwiederholungen weg und dünnt damit gewissermaßen die eindringliche Stimmung aus. Der Eindruck resignierender Kraftlosigkeit entsteht. Die finale Anrufung »Óh ágyam, Óh ágyam« (»Oh, mein Bett, oh, mein Bett«) und das gesamte Ende des Liedes sind in langsamer Verbreiterung des Tempos als nervöse Ermattung auskomponiert. Dem Kniff der Gedichtvorlage, mit dem letzten Vers den Neubeginn von vorne anzudeuten,

340 Nathan bezeichnet den Aufbau der Lieder folgerichtig als »additive«. Nathan: Hungary (1970), S. 285. Das ist bemerkenswert, weil im Gegensatz dazu das Kompositionsprinzip, das vor allem wegen der Streichquartette üblicherweise mit Bartók in Verbindung gebracht wird, eine unentwegt motivisch arbeitende, entwickelnde Technik ist. Eine erste meilensteinartige Ausprägung hatte diese Kompositionsweise schon sieben Jahre früher mit dem 1. *Streichquartett* erreicht.

341 Vgl. Lampert: Works for Solo Voice with Piano (1993), S. 410.

342 Vgl. Meyer: »Ady-Lieder« (1965), S. 34 f.

343 Diese lassen sich auch – wie es Meyer tut – als A-B-A'-Form auffassen. Vgl. ebd., S. 53. Aber womöglich verspricht eine solche Chiffrierung eine kontrastierende, formale Eindeutigkeit, die Bartóks Lied mit seinem fließenden und offenen Charakter kaum halten kann.

trägt Bartók Rechnung, indem er den ersten und letzten Vers »Lefekszem« (»Ich lege mich nieder«) beide Male als Repetition auf C vertont und das Klaviernachspiel als Variante des Vorspiels anlegt.

Bartóks Umgang mit den charakteristischen Wortwiederholungen geschieht auf zweierlei Weise: entweder durch den konturenhaften Bezug zweier Phrasen aufeinander, so dass sie wie musikalische Reime oder im weitesten Sinne Vorder- und Nachsatz wirken, oder durch die Verbindung zweier Wortwiederholungen zu einer einzigen eigenständigen Phrase. Beide Möglichkeiten werden in freiem Wechsel verwendet, so dass aus dem Schematismus des Textes organisch bewegte Musik mit eigener innerer Dramaturgie entstehen kann.

4 *Lento* (♩ = 52) *Più mosso* (♩ = 72) *Lento* (♩ = 63)

Óh á - gyam, O mein Bett, Óh á - gyam, O mein Bett, ta - valy még, letz - tes Jahr, Ta - valy még, Da - mals noch

11 *Andante* (♩ = 92) *p espr.*

á - lom - hely, Á - lom - hely, e - rő - kút, E - rő - kút, Schlum - mer - statt, Schlum - mer - statt, Kräf - te born, Kräf - te - born,

Nbsp. 70: Bartóks zweigleisiger Umgang mit den Wortwiederholungen in *Az ágyam hívogat*.

Obwohl Bartóks Ady-Lieder keine fixierte Reihenfolge beanspruchen können, spricht doch vieles dafür, sie als zusammengehörigen Zyklus anzusehen. Die Lieder sind durch bestimmte Motive und Begleitfiguren musikalisch untereinander verknüpft und erzeugen dadurch eine klangliche Verbundenheit, die beim eher heterogenen Opus 15 nicht entstehen konnte. Eine planvoll angelegte Dramaturgie kann zwar ohne festgelegte Reihenfolge nicht zustande kommen, durch musikalische Bezugnahmen wird aber dennoch eine innere Zusammengehörigkeit erzeugt. In allen fünf Liedern stellen Quart- oder Tritonusketten einen wichtigen Bestandteil der Harmonik dar. Symmetrische Akkorddehnungen tauchen in vier der fünf Lieder auf. Vor allem aber fallen Andeutungen eines Walzerrhythmus auf:

Assai andante (♩ = 92-84)

An Herbs - szites -

p

Sostenuto (*subito*)
(♩ = 108)

39 *f* *meno f*

Ki - kel - ni, a - kar - ni, A - kar - ni, bú - sul - ni,
Auf - raf - fen, auf - schwin - gen, Fort - wol - len, auf - stöh - nen,

69 **Sostenuto** (♩ = 56)

S én meg - ha - lok.
Ich ster - be hin.

p *pp*

Nbsp. 71: Am dominantesten tritt die Walzerallusion in *Három őszi könnycsepp* auf (T. 1–3, erstes Beispiel). In *Az ágyam hívogat* führt sie zum Höhepunkt des Liedes hin (T. 39–41, zweites Beispiel). Eine entsprechende Passage aus *Egyedül a tengerrel*, der »Lockruf« des Meeres, ist bereits weiter oben zitiert worden. Das dritte Beispiel zeigt die Schlusstakte von *Nem mehetek hozzád*: Der Walzerrhythmus scheint hier noch einmal durch, nachdem er schon kurz vorher, beim Höhepunkt des Liedes, angedeutet worden ist (im Beispiel nicht abgebildet).

Solche Momente sind in *Opus 15* nicht völlig absent – tatsächlich scheint im Nachspiel zu *Színes álomban* kurzzeitig der Walzerrhythmus auf –, nur entsteht dadurch kein verbindendes Stilmittel. Der Rückverweis des Schlusses von *Nem mehetek hozzád* auf den Beginn von *Három őszi könnycsepp* ergibt in der publizierten Reihenfolge der Lieder einen einleuchtenden, zyklisch abrundenden Effekt. Nur ist diese Reihenfolge von Bartók vermutlich nicht exklusiv angelegt worden, wie die Uraufführung der Lieder gezeigt hat. Aber auch ohne fixierte Abfolge sorgen motivische oder strukturelle Verknüpfungen dafür, dass die Ady-Lieder als einheitlicher Korpus aufgefasst werden können. Auch Starobinskis Ansicht, *Az ágyam hívogat* sei das »centre expressif«³⁴⁴ der fünf Lieder, ist unabhängig von einer möglichen Reihenfolge legitim: Das »expressive Zentrum« eines Zyklus muss nicht in der Mitte stehen, sondern lässt sich auch effektiv

344 Starobinski: *Métronome passionné* (2007), S. 127.

am Schluss einer Aufführung platzieren, wie Bartók das 1919 bei der Erstaufführung tatsächlich getan hat.

Textdeutung

Die Singstimme ist in Rhythmik und Melodik eng an den natürlichen Sprachfluss angelehnt und geht damit von der gleichen Basis aus wie die *Fünf Lieder* op. 15: Identifikation mit dem lyrischen Ich, unmittelbarer Ausdruck der Momentstimmung. Allerdings brechen in den Ady-Liedern immer wieder melodische Momente durch, die über die Nachzeichnung der Sprachmelodie klar hinausgehen. In solchen Momenten kann aus der Singstimme eine vielschichtige Textdeutung entstehen, wie sie ansonsten weitgehend auf den Klavierpart beschränkt bleibt. Ein anschauliches Beispiel dafür ist der Beginn von *Egyedül a tengerrel*.

2 *p*
Ten - ger - part, al - kony, kis ho - tel - szo - ba.
Mee - res - strand, Däm - mern, Gast - hof - zim - mer,
mp

4
El - ment, nem lá - tom töb - bé már
Fort ist sie, nun se - he, nun seh' ich sie

6
so - ha, El - ment, nem lá - tom töb - bé már so - ha.
nim - mer, Fort ist sie, nun se - he, nun seh' ich sie nim - mer.

Nbsp. 72: *Egyedül a tengerrel*, die erste Strophe.

Die erste aufsteigende Linie der Singstimme wird von einem melodischen Impuls bestimmt, Deklamation ist entschieden sekundär. Die kurze Phrase bezieht sich mit seinen ersten vier Tonstufen auf das eröffnende Arpeggio des Klaviers; wichtiger ist in unserem Zusammenhang aber, dass die ersten beiden Takte des Beispiels eine vollständige pentatonische Skala ergeben. An dieser Stelle steht dahinter mehr als nur die Wahl einer beliebigen Materialskala. Auf ihren frühen Sammelreisen lernten Bartók und Kodály die Pentatonik als charakteristisches Merkmal der älteren ungarischen Volksmusik kennen. Vor allem Bartók bewunderte die Frische und Unverfälschtheit des Alten Stils und machte ihn zur grundlegenden Inspiration für den Vokalstil seiner *Blaubart*-Oper. Diese musikalische Wertschätzung verband sich sicher eng mit den persönlichen Erfahrungen, die er während seiner Aufenthalte auf dem Land gemacht hatte. Der ländliche Alltag und der primitive Lebensstandard übten einen Eindruck auf ihn aus, der sich schon auf den ersten Reisen eng mit musikalischen Entdeckungen verbunden haben muss. Nicht zuletzt betonte er später ausdrücklich, wie wichtig es sei, die Volksmusik in ihrer

angestammten Umgebung kennenzulernen, um sie voll und ganz begreifen zu können.³⁴⁵ In nostalgischer Rückschau erinnerte er sich an die Zeit, die er so in bäuerlicher Gesellschaft verbracht hatte, als die glücklichsten Tage seines Lebens:

We had to live in the most wretched villages, under the most primitive conditions, as it were, and had to make friends of the peasants and win their confidence. And this last, in particular, was not always easy, for in previous times the peasant class had been too thoroughly exploited by the gentry, and, in consequence, was full of suspicion where those who appeared to belong to this class were concerned. Yet, despite all this, I must admit that our arduous labour in this field gave us greater pleasure than any other. Those days which I spent in the villages among the peasants were the happiest days of my life.³⁴⁶

Diese Äußerungen stammen von 1928, als die Zeiten reger aktiver Feldforschung längst in der Vergangenheit lagen. 1916 hatte diese Phase verklärender Erinnerung vielleicht noch nicht eingesetzt; allerdings war sich Bartók schon damals vollauf bewusst, dass der Weltkrieg eine grundlegende Veränderung der bisherigen Forschungsbedingungen zur Folge haben musste.³⁴⁷ Die Zukunft seiner Sammelreisen in die ländlichen Gebiete Großungarns war denkbar ungewiss. Tatsächlich kamen sie nach Kriegsende fast vollständig zum Erliegen. Eine rein pentatonische Phrase ist an dieser Stelle in *Egyedül a tengerrel* deshalb mehr als nur eine beliebige Tonskala. Sie steht für die Vorstellung von Reinheit, Unverdorbenheit und Idylle, die sich durch die Erfahrungen der Forschungsreisen mit diesen Melodien und ihrer pentatonischen Machart verbunden hatte. Diese Idylle stand nicht nur in der politischen Realität auf dem Spiel, sie ist auch in *Egyedül a tengerrel* nicht ungetrübt: Die Singstimme zitiert oder imitiert keine Volksliedmelodie. Die gesungene Linie bedient sich nur des traditionellen Materials, nicht aber des zugehörigen Stils. Die Sphäre der reinen Quelle der Bauernmusik wird nicht vollständig zum Leben erweckt, es bleibt bei der Anspielung. Die Idylle muss deshalb brüchig wirken, ist von illusorischer Nostalgie gefärbt. Dazu trägt auch Adys Text das seine bei, wenn er die romantische Stimmung mit der profanen Nennung des »kleinen Hotelzimmers« (»kis hotel-szoba«) konterkariert. Mit dem Sprung über eine verminderte Oktav zu »Elment« wird die heile Welt auch sofort in Zweifel gezogen, um mit der symmetrisch-chromatischen Linie zu »nem látom többé már soha« vollends aufgelöst zu werden. Die Wiederholung des Verses geschieht in Manier des Parlando-rubato. Sie beschränkt sich weitgehend auf die Repetition des *Dis*, endet mit einem seufzerartigen Klein-

345 Vgl. Bartók, Béla: *The Folk Songs of Hungary*, in: Béla Bartók: *Essays*, hrsg. v. Benjamin Suchoff, Lincoln 1992 (ursprünglich im Oktober 1928 im *New Yorker Pro-Musica Quarterly* 7,1 erschienen), S. 332 f.

346 Ebd., S. 332. Diese Äußerung ist wichtig, um Bartóks künstlerisch-persönlichem Verhältnis zur Volksmusik näher zu kommen; deshalb wird sie hier umfassend zitiert. Es ist außerdem deutlich Sympathie für die ausgebeutete Bauernschicht herauszulesen. Einige Jahre später manifestiert sich diese Parteinahme dann anschaulich in *Aus vergangenen Zeiten*.

347 Vgl. vor allem den Brief vom 20. Mai 1915 an Ioan Bușuția, Bartók: *Briefe I* (1973), S. 168, bereits teilweise zitiert im Kapitel zu *Herzog Blaubarts Burg*.

terzsprung und veranschaulicht dumpfe Resignation und traurige Gewissheit. Der Wechsel des Tonmaterials in den Gesangsphrasen ist also wieder als Ordnungsprinzip zu erkennen, entfaltet hier aber zusätzlich die Möglichkeit zur sekundären Textdeutung.³⁴⁸

Wenn diese Anfangspassage von *Egyedül a tengerrel* an den leichteren, chansonesken Stil erinnert, den man mit Reinitz in Verbindung bringt, so liegt gerade darin in Wahrheit eine Distanzierung von Reinitz' Stil. Denn Bartók macht sich diese Stilwandlung nicht zu eigen, sie wird nicht zum Mittel einer direkten Übersetzung des Textes in Musik, sondern ist als stilfremde Einschaltung erkennbar – wenn schon von heutigen Hörern, wie viel mehr noch von Zeitgenossen, denen Reinitz' Lieder noch im Ohr geklungen haben. Durch eine solcherart kommentierende Ebene konnte die bittere Nostalgie dargestellt werden, die Adys Gedicht transportiert. Gleiches gilt für die musikalische Gestaltung der Zeile »Jöjj, édesem, lent a tenger dalol«, die oben schon in puncto Harmonik angesprochen wurde. Die entrückt wirkende Melodie zur fließend-tänzerischen Begleitung des Klaviers erscheint wieder seltsam stilfremd. Dahinter verbirgt sich kein naives, distanzloses Umformen der Gedichtverse in Melodiebögen, sondern die Eröffnung einer ironischen Ebene mit musikalischen Mitteln. Derartiges war in Opus 15 noch nicht zu entdecken.

Das stilistische Gefälle zwischen den Gedichten Adys und jenen Gombossys und Gleimans äußert sich immer wieder auch in Details der Vertonung. Bartók erzielt einen eindringlichen Effekt, indem er den letzten Vers »Lefekszem« (»Ich lege mich nieder«) in *Az ágyam hívogat* unbegleitet singen lässt, so dass er nackt in die Stille hineinragt. Dieser starke Effekt kann nur funktionieren, weil Adys Text bereits ohne sinnfällige Vertonung große Intensität besitzt, auf die sich der Komponist hier verlassen kann. Eine vergleichbare Textumsetzung gibt es in den *Fünf Liedern* op. 15 nicht.

Nbsp. 73: Die Schlusstakte von *Az ágyam hívogat*.

348 Es ist klar, dass dieses Moment dem Hörer nur dann bewusst werden kann, wenn er von Bartóks emotionalem Verhältnis zur Welt der Volksmusik weiß.

Meyer kritisiert den Liedbeginn als banal, sieht darin aber den Versuch, die »billige, abgenutzte Atmosphäre« der Szenerie auszudrücken. Vgl. Meyer: »*Ady-Lieder*« (1965), S. 59. Eine solche Interpretation bevorzugt womöglich vor der Musik den Text als Ausgangspunkt und läuft Gefahr, sich das Urteil zu stark von Letzterem diktieren zu lassen. Ist die Melodielinie banal oder doch eher Adys Wortwahl?

Adys Gedichte haben Bartók zu größerer Originalität der Vertonung angeregt als jene Gombossys und Gleimans. Eine auffällige lautmalerische Stelle in *Az őszí lárma* untermauert diesen Eindruck. Das Klavier nimmt hier als geräuschhaften Effekt das hölzerne Pochen vorweg, das die Singstimme erst danach in Worte fasst, als müsse sie diese Beobachtung bestätigen. Für einen kurzen Moment treten Klavier und Gesang in Dialog miteinander und rufen so eine fast szenische Wirkung hervor:

10 Più vivo (♩ = 116) *secco*

Meno vivo (♩ = 92) *pp*

Va - la - mi dob - ban.
Ein dumpfes Po - chen.

Nbsp. 74: Lautmalerei in *Az őszí lárma*.

2.3.4 Zusammenfassung und Kontextualisierung

Derartige Einzelheiten zeigen, dass die subtilere Lyrik Adys auch zu einer subtileren Vertonung durch Bartók geführt hat. Dennoch aber gehören die Lieder op. 15 und 16 stilistisch unbedingt demselben Kreis an. Verschiedene kompositorische Strategien, die in Opus 15 und auch schon in *Herzog Blaubarts Burg* zu finden sind, haben in den Ady-Liedern ihre Fortsetzung gefunden. Dazu gehört – womöglich auch als unwillkürlicher Reflex – die soeben zitierte Stelle. Sie erinnert an Blaubarts trockene Einwilligung zur Übergabe des sechsten Schlüssels:

(a tre battute)

p (ma pesante)

//

Kékszakállú
Blaubart

p A-dok ne - ked még egy kul-csot.
Noch ei-nen Schlüs-sel geb ich dir.

Nbsp. 75: Herzog Blaubarts Burg, Ziff. 89, T. 1–9.

Daneben sei auch die eigenwillige Höhepunktgestaltung zu getragener Akkordbegleitung genannt, wie sie in *Színes álomban* und *A vágyak éjjele* vorkommt. Sie ist auch in *Nem mehetek hozzád* zu finden, zur ultimativen Resignation der Zeile »Bús és balog mindennem« (»Trist und verkehrt ist mein alles«).³⁴⁹

28 **Più andante** (♩ = 76)

fá - jó kí - nok, é - des kí - nok!
bitt' - re Qua - len, sü - ße Qua - len!

Nbsp. 76: Die Höhepunktgestaltung in *A vágyak éjjele* aus den *Fünf Liedern* op. 15, verwandt mit der Klimax in *Nem mehetek hozzád* (s. o.).

Hin und wieder kann der Hörer regelrechte Parallelstellen zwischen beiden Liedern hören, wie zwischen dem Meereslockruf in *Egyedül a tengerrel* und dem vorletzten Vers von *Nyár* (T. 29): Dreiergruppen arpeggierter Akkorde bilden die gitarrenartige Unterlage für eine süßlich weltfern wirkende Melodiephrase. Der Gedichtkontext ist ein gänzlich anderer, aber die stilistischen Vorlieben stimmen überein.

Insgesamt gibt es Gemeinsamkeiten und Unterschiede, die die Liederzyklen Opus 15 und 16 zu einer Art ungleichem Zwillingsspaar verbinden. In den vertonten Texten gibt es mit Liebessehnsucht und Vereinsamung offensichtliche Themenparallelen, daneben finden sich stilistische

³⁴⁹ Die Passage aus *Nem mehetek hozzád* (T. 51–56) ist bereits weiter oben im Abschnitt zur Harmonik zitiert worden.

Gemeinsamkeiten der Texte wie die Neigung zu Natur- und Jahreszeitenbildern als Gefühlsträger. Auch zentrale Motive wie das Traumhafte und der Kuss erscheinen sowohl bei Gombossy/Gleiman als auch bei Ady.³⁵⁰ Musikalische Gemeinsamkeiten betreffen im Klavierpart die starke Tendenz zu Ostinatos und Arpeggios, die oft ein Gegengewicht zur stark dissonanten Harmonik aufbauen. In beiden Liederzyklen kommt dem Klavier die Hauptrolle bei der Erzeugung der Atmosphäre zu, während die Singstimme auf direkte Textumsetzung durch weitgehend an der Sprachmelodie orientierte Phrasenformung abgestellt ist. Syllabische Textwiedergabe ist die Regel. Die unterschiedliche Rollenverteilung von Klavier und Gesang setzt sich in ihrer weitgehenden tonalen Trennung fort. Die Geschlossenheit der Lieder in Form und Tonalität wird fast ausschließlich durch das Klavier hergestellt. Die Singstimme erreicht für sich keine derartige Geschlossenheit, sie stellt sich ähnlich den Solopartien in *Herzog Blaubarts Burg* als Folge getrennter, tonal in sich geschlossener Phrasen dar. Darin besteht in erster Linie ein Mittel zur textnahen Gliederung, gelegentlich aber auch zur Textdeutung.

Der Einsatz eines Pseudo-Refrains in *A vágyak éjele* orientiert sich offensichtlich am schon früher entstandenen *Nem mehetek hozzád*; beide Lieder verweisen mit dieser Technik zurück auf *Herzog Blaubarts Burg*. Das frühere *Nyár* wiederum ist durch seine stark von Quart und Tritonus geprägte Harmonik ein Vorläufer des Ady-Lieds *Nem mehetek hozzád*. Der Beginn dieses Liedes könnte außerdem sein Vorbild im Anfang von *Az én szerelmem* gehabt haben:

Sostenuto (♩ = 50)

Szép nyár van ott? Itt nya-ra van min - den pi-masz-nak:
Ist Som - mer dort? Hier ward je-dem Lum-pen sein Som - mer:

Parlando, ♩ = 69–63

Az én sze - rel - mem nem sá - padt é - ji hold,
Dem Mond, dem blei - chen, gleicht mei - ne Lie - be nicht,

Nbsp. 77: Die Anfangstakte von *Nem mehetek hozzád* (oben) und *Az én szerelmem* (unten): Aus wenigen Tönen zu Beginn entfalten sich komplexere Akkorde. Singstimme und Klavier beginnen auf der Basis eines fast gleichen Tonvorrats, bevor sie jeweils eigene tonale Wege gehen.

Offensichtliche Unterschiede zwischen Opus 15 und Opus 16 bestehen in der tatsächlichen motivischen Zyklusbildung der Ady-Lieder: Rhythmische Walzerallusionen, Quart- oder Tritonusketten und zum Teil auch symmetrische Akkorddehnungen schaffen ein musikalisches Vokabular, das die Ady-Lieder miteinander verknüpft und das so in Opus 15 nicht zu finden ist. Weil die rhapsodische Reihung im Klavierpart nicht mehr vorherrschend ist – wenn auch in *Egyedül a tengerrel* noch maßgebend –, bekommen die Ady-Lieder zudem eine jeweils kohärentere Erscheinung. In Ansätzen wirkt daran auch die Singstimme mit, wenn zum Beispiel durch Echowirkungen kurzzeitige Bezüge zwischen Klavier und Singstimme geschaffen werden. Was die Gesangslinie angeht, so finden wir in Opus 16 eine häufigere Verwendung von chromatisch verunklarten Modi und ein geringeres Gewicht des Parlando-Stils in der Singstimme als noch in Opus 15.

In einem weiter gefassten Kontext aber sind die Lieder op. 15 und 16 sicherlich als Werkpaar anzusehen. Ihre Tonsprache nimmt mit ihrer starken chromatischen Durchdringung bei gleichzeitiger Wahrung tonaler Bezugspunkte eine Vorreiterrolle für erst noch folgende Werke ein.³⁵¹ Die Kunstgriffe, die damit in enger Verbindung stehen – wie der Hang zu Bitonalität, akkordische Parallelführungen und symmetrische Figuren und Strukturen –, sind in den Liedern von 1916 nicht mehr gänzlich neu in Bartóks Tonsprache. Die 14 *Bagatellen* von 1908 sind ein innovativer Durchbruch, auf den sich die Lieder mehrfach beziehen; die Mittel der Bitonalität, Symmetrie und Parallelität sind dort bereits angelegt. In den Liedern finden wir diese Tendenzen aber konkretisiert und gezielt im Dienst des Ausdrucks eingesetzt, in einer Weise, wie sie richtungsweisend ist für die nun folgende Phase in Bartóks Schaffen: Sie führt ihn mit Werken wie den *Etüden* für Klavier, dem *Wunderbaren Mandarin* oder den Violinsonaten so weit weg von traditioneller Tonalität und so nah an die Atonalität heran wie nie zuvor.

Im Hinblick auf die originalen Vokalwerke sind die Ady-Lieder wie auch die *Fünf Lieder* op. 15 eine Weiterentwicklung des Vokalstils aus *Herzog Blaubarts Burg*. Der Einfluss des Volksmusikidioms ist nach wie vor an Merkmalen wie Syllabik, Parlando-Stil und der Rolle des Quartsprungs spürbar, ohne dass es zur Imitation von Volksliedmelodik käme. Analog zur *Blaubart*-Oper ist die Gliederung in Phrasen und in eigenen tonalen Einheiten in der Singstimme fortgeführt, ebenso wie die flexible Orientierung am natürlichen Sprachrhythmus und Tonfall. Hier wie dort kommt es zum Spiel mit dem Kontrast zwischen Orchester/Klavier und Gesang, die sich als voneinander getrennte Ebenen präsentieren und nie zu einem sinfonischen Ganzen verschmolzen werden.

Neuartig gegenüber der Oper ist in den Liedern die viel stärkere Einbeziehung von Chromatik, sowohl im Gesangs- als auch im Instrumentalpart. Der wesentliche Unterschied liegt allerdings nicht darin, denn die Erweiterung diatonischen Grundmaterials ist schon in der Oper angelegt und kann in den Liedern als konsequente Weiterentwicklung gesehen werden. Ein neuer Schritt ist dagegen die tonale Abkopplung von Gesang und Begleitung. In der *Blaubart*-Oper erreichen beide zumeist einen gemeinsamen zentralen Ton und widersprechen sich

350 Vgl. Laki: *Mélodies* (2008), S. 111.

351 Vgl. ebd., S. 112.

in ihrer Tonalität allenfalls vorübergehend. In den Liedern dagegen ist tonale Einheit die Ausnahme, nicht mehr die Regel. Mit Recht lässt sich von verschiedenen tonalen Ebenen sprechen, und so setzt sich in tonaler Hinsicht fort, was auch in der übrigen kompositorischen Gestaltung verwirklicht ist: Gesang und Klavierpart stellen zwei verschiedene Ausdruckssphären innerhalb des Liedes dar.

Eine eigentümliche Verknüpfungslinie sowohl zu früheren als auch zu späteren Werken geht von den Walzeranwandlungen der Ady-Lieder aus. In synkopiert verschobener Form tauchen sie auch im letzten Satz der *Suite* op. 14 (1916) für Klavier auf. Eine weitere Spur findet sich im nur wenig später komponierten *A vágyak éjjele* und der dortigen klimaktischen Stelle »Ó fájó kínok, édes kínok!« (»Oh, schmerzhaft Qualen, süße Qualen!«). Der Faden spinnt sich weiter bis zum Verführungstanz des *Mandarin*,³⁵² aber auch zurück bis 1908: Bereits in den 14 *Bagatellen* kommt es zu einem ausdrucksbeladenen Durchbrechen einer Walzeranwandlung. *Bagatelle Nr. 14* trägt den Titel »Valse (Ma mie qui danse ...)« und greift durch unüblich hohes Tempo und dissonante Harmonik ins Bitter-Ironische aus. Das vorangegangene Stück trägt den Untertitel »Elle est morte ...« und liefert damit zusätzlich einen morbiden Unterton. Zusammen mit der wichtigen Rolle, die das Stefi-Geyer-Motiv hier spielt, erhält der Rückgriff auf den Walzer dadurch eine eigentümliche Konnotation: Sehnsucht, Erotik, trügerische oder tatsächlich betrogene Hoffnung. Spuren davon fanden sich auch in *Herzog Blaubarts Burg* und kennzeichneten Momente, in denen Judith und Blaubart Augenblicke einseitiger Hoffnung erlebten, die letztlich enttäuscht werden musste. Die Walzerreminiszenz hat also ihre Geschichte in Bartóks Tonsprache und ist ein besonderer Bedeutungsträger in seiner Musik, lässt Gedanken an Rückschau, Verlorenes und auch Dekadenz mitschwingen. Der Walzerrhythmus ist bereits in den *Bagatellen* ein Mittel der musikalischen Kommentierung und findet in den zehn Liedern von 1916 – besonders in den Ady-Liedern – einen neuen und auch neuartigen Niederschlag.

Der musikalische Zusammenhang von Liedern und *Blaubart*-Oper wird komplettiert durch inhaltliche Gemeinsamkeiten. Adys Gedankenwelt war schon in Balázs' Libretto präsent, wo im Mittelpunkt die Suche nach Erlösung in der Liebe stand und sich letztlich als unmöglich erwies. Die Enttäuschung von der Liebe, die den hohen Erwartungen des Mannes nicht mehr entsprechen kann, findet in den vertonten Ady-Gedichten einen weiteren, diesmal nicht-dramatischen Ausdruck: Liebe führt nicht zur Erlösung, weil sie nicht mehr verbinden kann, sondern unpersönlich geworden ist und als trennende Ich-Bezogenheit zwischen Mann und Frau steht. In Adys Gedichten ist die Geliebte immer fern, es gibt kein Zusammensein, noch nicht einmal Zeichen ihrer Zuneigung. *Nem mehetek hozzád* ist ein Geständnis der Verlorenheit und Einsamkeit an eine Partnerin, die stumm bleibt. Der Titel »Ich kann nicht zu dir gehen« meint insofern kein physisches Hindernis, das ein Zusammensein verhindern würde; vielmehr ist eine grundsätzliche Unmöglichkeit der Vereinigung gemeint. Ihn und sie in liebender Gemeinsamkeit kann es nicht geben. In *Egyedül a tengerrel* zeigt sich die Beliebigkeit der Mann-Frau-Beziehung: Der Mann sinniert alleine vor sich hin, ist unfähig, seine Einsamkeit zu überwinden. Verlassen

352 Vgl. Lampert: *Works for Solo Voice with Piano* (1993), S. 410; Stevens: *Life and Music of Béla Bartók* (1953), S. 143 und Crawford: *Love and Anguish* (2000), S. 135.

worden ist er nicht etwa von seiner Seelenpartnerin, von der Liebe seines Lebens, sondern von irgendeiner Frau, der er nicht mehr als allgemeine Attribute anheften kann. Mit dem Joch seiner Isoliertheit bleibt er unrettbar allein. Bartóks Opus 16 besingt die Einsamkeit Blaubarts und die Unfähigkeit des Mannes zur Erfüllung in der Liebe aufs Neue, nur ist das Medium jetzt das intimere Klavierlied, die Kulisse nicht mehr die symbolistisch aufgeladene Legende, sondern das lyrisch betrachtete Alltagsleben der Moderne.

Die fünf Ady-Lieder sind die letzten Vokalkompositionen Bartóks, für die er sich bei Texten individueller Autoren bediente. Mit dem *Holzgeschnitzten Prinzen* und dem *Wunderbaren Mandarin* entstehen zwar noch »stumme« Werke unter Rückgriff auf literarische Vorlagen, alle noch folgenden Vokalwerke aber werden sich auf Texte der Volksdichtung beziehen. So bleibt es unter seinen reifen originalen Vokalwerken bei zwei Autoren, deren Texte er vertonte: Béla Balázs und Endre Ady. Diese Randstellung literarischer Quellen kann uns letztlich bei einem Komponisten kaum überraschen, dessen wichtigster Impulsgeber die Welt der Volksmusik war, und für den daher die Volksdichtung womöglich eine »elementarere Nahrungsquelle war und blieb als die schriftlich fixierte Literatur«³⁵³. In gewisser Hinsicht ist das bedauerlich, denn in keinem anderen seiner Vokalwerke sah sich Bartók mit so originellen Textvorlagen konfrontiert wie im Falle der Ady-Lieder. Adys Gedichte bringen bereits aus eigenem Recht eine individuell künstlerische Bedeutungstiefe mit, wie sie bei Texten aus dem Bereich der Volksdichtung nicht zu erwarten ist. Bartóks Vertonung ist nicht blind gewesen für diese formalen und sprachlichen Feinheiten und profitiert im Gesamtbild von ihnen. Bartók mag kein »literarischer« Komponist gewesen sein, aber sehr wohl sensibel für die spezifische Anlage und die Subtilitäten literarischer Texte. In Opus 16 zeigt sich ein sorgfältiger kalkulierter, distanzierterer Umgang mit den Gedichten, als Reaktion auf deren höheres literarisches und expressives Niveau. Es sind Texte auf künstlerischer Augenhöhe mit dem Kompositionstalent Bartóks.

Für seinen Umgang mit Texten ist allerdings bezeichnend, dass er selbst bei Gedichten des verehrten Ady nicht vor Änderungen zurückschreckte. Nirgends kommt es zu Sinnverfälschungen, aber die Auslassung von Verswiederholungen ist ein deutlicher Eingriff in die Gedichtstruktur; insbesondere bei *Az ágyam hívogat*, wo die eigentümliche Wiederholungsmanier charakteristisch für das Gedicht ist. In Bartóks Augen waren die Änderungen aber zum Zweck der Vertonung offenbar notwendig, und darin besteht ein wesentlicher allgemeiner Punkt im Gesamtzusammenhang mit Bartóks originalen Vokalwerken. Tatsächlich sind die *Fünf Lieder nach Texten von Andreas Ady* nicht als Würdigung des Autors und seines Schaffens zu verstehen. Opus 16 ist keine Ady-Hommage, sondern eine intime Aussage Bartóks, ausgedrückt durch die ausgewählten Gedichte. Die Motivation für diese persönliche Äußerung des Komponisten ist eine private Krise, auch wenn sie zum Zeitpunkt der Komposition vielleicht schon überwunden war.³⁵⁴

353 Bence Szabolcsi, zitiert nach Kovács: Öt dal (1981), S. 89. Übersetzt aus dem Ungarischen.

354 Vgl. ebd., S. 92 und Laki: *Mélodies* (2008), S. 112.

Die Ady-Lieder im Vergleich mit zeitgenössischen Volksliedarrangements

Beim Vergleich der Ady-Lieder mit den zeitlich benachbarten vokalen Volksliedbearbeitungen gelten grundsätzlich die gleichen Beobachtungen wie schon bei Opus 15. Es rücken also erneut die *Vier slowakischen Volkslieder* BB 46 für gemischten Chor und Klavier, drei der *Acht ungarischen Volkslieder* BB 47 für Singstimme und Klavier und die *Slowakischen Volkslieder* BB 77 für Männerchor ins engere Blickfeld. Die Harmonik ist dort weitaus weniger komplex, zwischen Vokal- und Instrumentalpart entsteht keine ausgeprägte tonale Spannung. In diesen Volksliedbearbeitungen finden wir im Vergleich zu den Liedern op. 15 und 16 eine viel geringere harmonische Komplexität und einen deutlich niedrigeren technischen Anspruch. Wo ein Klavier besetzt ist, ergibt sich kein tonaler Zwiespalt mit dem Vokalpart, und die ausgefüllte Rolle ist ganz klar die einer Instrumentalbegleitung. Sie hat keine deutende oder kommentierende Funktion. Erst die *Zwanzig ungarischen Volkslieder* von 1929 werden den Stil von Opus 15 und 16 erreichen und damit den stilistischen Abstand zwischen zwei großen Bereichen in Bartóks musikalischem Schaffen überbrücken, seinen originalen Kompositionen und den Volksliedbearbeitungen.

Zoltán Kodálys Liedschaffen und sein Einfluss auf Bartók

Einen weiteren naheliegenden Vergleichsgegenstand stellt das Kunstliedschaffen Zoltán Kodálys dar. Kodály schrieb schon parallel zu seiner beginnenden wissenschaftlichen und künstlerischen Erforschung der Volksmusik auch Lieder zu Texten namhafter ungarischer Dichter aus Vergangenheit und Gegenwart – früher und deutlich umfangreicher als Bartók – und hat sich den Ruf als »Schöpfer des modernen ungarischen Kunstliedes«³⁵⁵ erworben. Kodály hatte einen ungleich stärkeren Hang zur Vokalkomposition als Bartók und schöpfte aus dieser Neigung einen wichtigen Antrieb für sein gesamtes Schaffen. Die zentrale Zielsetzung seiner Liedkomposition war die Entwicklung eines eigenständigen ungarischen Kunstliedstils auf Augenhöhe mit den Liedtraditionen Deutschlands oder Frankreichs. Die bisherigen Vertonungen ungarischer Texte empfand Kodály als inadäquat und bemühte sich um einen genuin ungarischen Gesangsstil. Den Ausgangspunkt bildete, nicht anders als bei Bartóks *Herzog Blaubarts Burg*, die Volksmusik:

So unwahrscheinlich es sich auch anhören mag, wir mußten aus den Liedern einfacher Ungarn lernen, wie hochwertige Schöpfungen der ungarischen Dichtung vertont werden können. In einem kleinen Dorf, wo noch niemand den Namen Berzsenyi gehört hatte, mußte mir die Art und Weise klar werden, wie ich Berzsenyis Lieder in Musik setzen könnte.³⁵⁶

355 Eöszé, László: *Zoltán Kodály. Sein Leben und sein Werk*, Bonn 1964, S. 149. Für den folgenden Abschnitt vgl. z. T. auch Jolly, Cynthia: *The Art Songs of Kodály*, in: *Tempo* 63 (Winter 1962/63), S. 2–12 und Dalos, Anna: *Art. »Kodály, Zoltán«*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. v. Ludwig Finscher, Kassel u. a. ²1994–2008, Bd. P/10 (2003), , Sp. 396.

In den 1906/07 entstandenen aber erst posthum veröffentlichten *Drei Liedern auf Texte von Béla Balázs* ist von dieser Vorreiterrolle noch nicht viel zu erkennen. Die Melodik ist eher an einer thematisch-motivischen Durchdringung als an einer überzeugenden Prosodie, der späteren Stärke Kodály'scher Melodik, interessiert. Sie ist außerdem noch weitgehend frei von volksmusikalischer Färbung. Auch die Harmonik beschreitet bekannte Wege und verpflichtet sich romantischen und spätromantischen Konventionen. Das Konzept der Klavierbegleitung erinnert noch an Schuberts Stilvorbild, indem eine einzige Begleitfigur dem gesamten Lied sein motorisches und stimmungsmäßiges Gepräge gibt. Von den *Négy dal* (»Vier Lieder«) entstanden drei im Jahre 1907, ein viertes zu einem Text von Zsigmond Móricz (1879–1942) erst 1917. Mit einer deutlicheren volksmusikalischen Färbung der Melodien, einer rhythmisch freieren Vortragsweise und einem oft wie präludierend wirkenden Klavierpart gehen die Lieder stilistisch bereits einen guten Schritt weiter. In *Énekszó* (etwa: »Gesang«), Kodály's 1907 bis 1909 komponiertem Opus 1, zeigt sich der neue Stil schon gefestigt. Für die Sammlung aus 16 kleinformatigen, bisweilen miniaturhaften Liedern nutzte Kodály zwar Texte der ungarischen Volksdichtung als Grundlage, kleidete sie aber in originale Melodien – eine Kombination, die Bartóks Vokalwerken weit vorausgreifen sollte. Der Einfluss der Volksmusik auf die Melodik zeigt sich an der Verwendung modaler und pentatonischer Skalen und der häufigen Verwendung des kadenzierenden Quartsprungs nach unten. Die Melodik ist jetzt thematisch offen gestaltet, konzentriert sich also nicht mehr auf einen thematisch-motivischen Kern. An dessen Stelle tritt eine Orientierung an natürlichem Tonfall und richtiger Wort- und Satzbetonung. Die Tendenz zum Parlando-Vortrag bei den weitaus meisten dieser Lieder ist daher nur folgerichtig. Die Klavierbegleitung gliedert sich rhapsodisch in Abschnitte, die die Verse und Strophen in unterschiedliche Kolorierungen setzen. Kodály findet hier schon zu einer modalen, impressionistisch angehauchten Dreiklangsharmonik, wie sie bald schon charakteristisch für seine Tonsprache sein wird.

Der Kompositionszeitraum der *Megkéssett melódiák* (»Verspätete Melodien«) fällt genau in die Entstehungszeit der Kunstlieder Bartóks. Kodály schrieb sie zwischen 1912 und 1916 zu Texten ungarischer Dichter des 18. und 19. Jahrhunderts, woraus sich auch die eigentümliche Namensgebung der Sammlung erklärt: Erst mit der Verspätung mehrerer Generationen erfuhren diese Gedichte nun eine ihnen angemessenen Vertonung.³⁵⁷ In diesen Liedern findet sich vieles, was Bartók für seine eigenen Kunstlieder als Anregung oder sogar Vorbild gedient haben mag. Die Tendenz aus *Énekszó* zur Bildung von Ostinatos und rhapsodischer Abwechslung im Klavierpart ist jetzt auf größere Liedformen ausgeweitet. Die Harmonik versperst sich der traditionellen Funktionalität, indem sie zum einen lineare Fortführungen bevorzugt und zum anderen Parallelführungen von Akkorden verwendet, häufig Septakkorde. Aus diesen ist auch die Integration des Tritonus als unproblematisches Intervall abgeleitet. Kodály neigt zu akkordischen Begleitstrukturen auf herkömmlicher Dreiklangsbasis, fügt aber auch Nebennoten hinzu – anders als Bartók aber mit klarer Tendenz zur Diatonik. Auch in seiner Melodik greift Kodály meist zu klarer diatonischer Modalität und lässt Charakteristika aus der Volksmusik einfließen, allen

356 Zitiert nach Eösz: *Kodály* (1964), S. 150. Gemeint ist Dániel Berzsenyi (1776–1836).

357 Vgl. Jolly: *Art Songs* (1962/63), S. 6.

voran den auffälligen kadenzierenden Quartsprung nach unten. Die Formung des Gesangsparts ist sensibel an der Prosodie ausgerichtet und strebt kein klar erkennbares thematisches Profil an. Die Parlando-Vortragsweise dominiert, wenn auch nicht ausschließlich. Daraus ergibt sich im Notenbild des Öfteren eine flexible Takteinteilung.

Jedes der genannten Merkmale können wir auch in Bartóks Kunstliedern finden, wenn auch in unterschiedlicher und andersartiger Ausprägung. Parallelakkordik zum Beispiel ist auch seiner Tonsprache zu eigen. Exakte Parallelführungen wie in Kodálys *Magányosság* (*Einsamkeit*) finden sich bei Bartók zwar noch in *Herzog Blaubarts Burg*, werden später aber durch eine flexiblere Handhabung ersetzt:

Nbsp. 78: Der Beginn von Kodálys *Magányosság* zu einem Gedicht Dániel Berzsenyis, die Reminiszenz an Schuberts *Doppelgänger* ist auffällig. Die Verschiebung der Akkorde geschieht in genauer Parallelführung.

Der Septakkord spielt in Kodálys Harmonik eine prominente Rolle und steht in enger Verbindung zum Tritonus. Bei Bartók hat der Tritonus allerdings eine sehr viel selbständigere Rolle, losgelöst von Formen des Septakkords als möglicher Wurzel. Kodálys Gestaltung des Gesangsparts weist mit dem Wechsel der verwendeten Modi in Entsprechung zur Textstruktur das gleiche Prinzip auf, wie es auch in Bartóks originaler Vokalmusik zu finden ist. Kodály behält einzelne Skalen aber über längere Abschnitte bei als Bartók und sorgt so für einen einfacheren, gefestigteren tonalen Eindruck. Auch die offene thematische Melodieformung geht nie so weit wie in Bartóks Fall: Eine Gesangspartie, die »fast keinen musikalischen Sinn hat« wie *Az én szerelmem* findet sich nicht in Kodálys *Megkéssett melódiák*. Dieser strebt außerdem konsequenter eine vorbildhafte Umsetzung der ungarischen Prosodie an. Der vielleicht auffälligste Unterschied im Liedstil der beiden liegt aber im Verhältnis von Singstimme und Klavierbegleitung: In Kodálys Liedern bewegen sich beide in einem tonalen Raum, dissonante Reibungen sind nur vorübergehend und nicht der Regelfall. Dahinter steckt wahrscheinlich auch die Rücksicht auf beherrschbare Schwierigkeiten für die Ausführenden, eine Sorge, die bei ihm immer stärker ausgeprägt war als bei Bartók. Obwohl Kodálys Klavierstimmen keineswegs anspruchslos sind, verlangen Bartóks Lieder eine größere Versiertheit vom Pianisten. Seine Klavierbegleitungen sind insgesamt eigenständiger und dominanter als jene Kodálys.

Interessanterweise schrieb Kodály von 1915 bis 1917 weitere *Fünf Lieder* zu Texten von Endre Ady und Béla Balázs, teilweise in zeitlicher Überschneidung zu den *Megkésett melódiák*. Der Stil der »Verspäteten Melodien« findet hier seine Fortsetzung: Die Klavierbegleitung ist überwiegend rhapsodisch aufgebaut und knüpft häufig Klangteppiche als Unterlage für den parlando-dominierten Gesang. Dieser ist sorgfältig anhand der ungarischen Prosodie geformt, wird aber nie zu reiner Deklamation. In den gleichen Zeitraum fallen die *Két ének* (»Zwei Gesänge«) zu Texten von Dániel Berzsenyi und Endre Ady, die in ihrer ursprünglichen Orchesterlied-Fassung bekannter geworden sind als in der Version mit Klavier. Die *Három ének* (»Drei Gesänge«) zu Gedichten von Bálint Balassi (1554–1594) und anonymen Dichtern des 17. Jahrhunderts entstanden zwischen 1918 und 1924 und sind daher als möglicher Einfluss auf Bartóks Lieder von 1916 für uns nicht von Interesse. Aber auch so ist damit das Gros der Solovokalproduktion Kodálys bereits abgedeckt.

Insgesamt ist zu sehen, dass in Kodálys Kunstliedern, die früher entstanden als Bartóks Lieder op. 15 und 16, vieles vorzufinden ist, was als Anregung und Vorbild für Bartóks Vertonungen gedient haben kann. Jeder dieser Einflüsse wird jedoch transformiert oder weiterentwickelt und in den ganz eigenen Zusammenhang Bartók'scher Tonsprache gebettet. Seine Melodik und Harmonik sind stärker von Chromatik durchzogen, offene Volksliedallusionen sind nur selten, Skalenmaterial wird schneller und mitunter auch fließender ausgewechselt, und an die Stelle einer weitgehend homogenen Tonalität von Singstimme und Begleitung treten scharfe Kontraste und Polytonalität.³⁵⁸ Dabei ist zu beachten, dass keine der genannten Liedsammlungen Kodálys vor 1916 veröffentlicht worden ist. Kodálys *Énekszó* erschien erst 1921 im Druck, die *Megkésett melódiák* und die *Két ének* 1923, die *Öt dal* zu Ady- und Balázs-Texten 1924 und die *Három ének* zu Gedichten von Balassi und anonymen Autoren 1925. Trotzdem ist angesichts der engen künstlerischen Freundschaft zwischen beiden Komponisten davon auszugehen, dass Bartók auch ohne gedruckte Exemplare einige, wenn nicht alle Lieder schon in der Zeit ihrer Komposition kennenlernte, so wie auch Kodály häufig Einsicht in Werke Bartóks bekam, die gerade erst im Entstehen begriffen waren. Beide teilten die Überzeugung, dass aus der Volksmusik heraus eine Erneuerung der Kunstmusik erreicht werden könnte. Von Kodály, der erfahrener und engagierter in der Vokalkomposition war, konnte Bartók dabei Anregungen erhalten, die mit seiner ästhetischen Grundhaltung vereinbar waren und gleichzeitig weiterentwickelt werden konnten, um in die eigene Tonsprache integriert zu werden.

358 Polytonale Passagen sind wohlgermerkt nicht völlig absent in Kodálys Liedern, aber weit weniger stilbildend als bei Bartóks Liedern.

2.4 *Cantata profana*

Nach dem »Liederjahr« 1916 vergehen 14 Jahre, bis Bartók wieder eine neue originale Vokalkomposition vollendet. In dieser Zeit erlebt er mit seinem *Holzgeschnitzten Prinzen* endlich einen Bühnenerfolg, der die verspätete Premiere von *Herzog Blaubarts Burg* ermöglicht. Sein nächstes Bühnenwerk, *Der wunderbare Mandarin*, stößt hingegen auf brüske Ablehnung beim breiten Publikum und bedeutet letztlich das Ende seiner Bemühungen um die Bühne. Bartóks Instrumentalschaffen wird in diesen Jahren durch Werke bereichert, die seinen Ruf als international bedeutender Komponist festigen, darunter die *Streichquartette Nr. 2 bis Nr. 4*, die *Violinsonaten*, die *Tanz-Suite*, die Meisterwerke des »Klavierjahres« 1926 – wie die *Sonate*, *Im Freien* und das 1. *Klavierkonzert* – oder die *Rhapsodien*. Die ohnehin durchlässig gewordene Grenze zwischen Volksliedbearbeitung und originaler Komposition wird in diesen Jahren durch die *Dorfszenen* für Singstimme und Klavier – wenig später teilweise bearbeitet für Frauenchor und Kammerorchester –, die 20 *ungarischen Volkslieder* und die *Ungarischen Volkslieder* für gemischten Chor fast vollständig verwischt. Im Laufe der 1920er Jahre erarbeitet sich Bartók endgültig den Ruf, zu den hervorragenden Vertretern zeitgenössischen Komponierens zu gehören.

1930 dann schreibt er in wenigen Monaten ein Werk, für das es keinen äußeren Anlass oder Auftrag, keine äußerliche Notwendigkeit zu geben scheint: die *Cantata profana* für Orchester, gemischten Doppelchor und Tenor- und Bariton-Soli. In ihrer Besetzung steht sie einzigartig da in seinem Schaffen, hat aber vor allem aus textlich-inhaltlichen Gründen eine Sonderstellung in der Rezeption eingenommen, oder mit den Worten László Somfais: »Die *Cantata profana* [...] ist vielleicht die vorzüglichste und deutlichste Manifestation von Bartóks Philosophie.«³⁵⁹ Dessen ungeachtet ist die *Cantata profana* – jedenfalls nach internationalem Maßstab – bis heute keines seiner populäreren Werke geworden. Innerhalb der originalen Vokalwerke wird sie immerhin den zweitgrößten Bekanntheitsgrad nach *Herzog Blaubarts Burg* erreicht haben, wenn auch mit weitem Abstand. In der Forschung wiederum hat das Werk erwartungsgemäß viel Aufmerksamkeit erhalten und wird häufig in enge Beziehung mit den drei Bühnenwerken gebracht, als quasi-szenische Komposition. Die eingehende Beschäftigung mit der *Cantata profana*, insbesondere auf dem Gebiet der inhaltlichen Interpretation, zeigt anders als im Falle des *Blaubart*-Einakters ein merkliches Übergewicht an ungarischen Beiträgen. Das mag an der osteuropäischen Verwurzelung des Sujets liegen oder andere Gründe haben, jedenfalls hat die ungarische Forschung und »Exegese« einen breiten Interpretationshorizont hervorgebracht, der wohl wegen der Sprachhürde des Ungarischen und trotz etwaiger (Teil-)Übersetzungen auf internationaler Ebene nur bedingt zum Tragen kommt. Umfangreiche Beiträge zur Interpretation stammen von Tibor Tallián, Gábor Pap und Ambrus Miskolczy. Sie bringen neben musikanalytischen auch ethnologische, mythologische, literatur- und geistesgeschichtliche und sogar

359 Somfai, László: Vorwort, in: Béla Bartók: *Cantata profana*, Wien / London 1955, o. S.

astrologische Hintergründe ins Spiel.³⁶⁰ Die bis heute wohl einflussreichste Analyse stammt von Ernő Lendvai und erschien als Einzelkapitel in seiner Monographie zu Bartóks Bühnenwerken samt *Cantata profana*.³⁶¹ Meines Wissens ist dieser Beitrag bis heute nur in ungarischer Sprache verfügbar. Weitere aufschlussreiche analytische Beiträge stammen von Thierry Chazelle, György Solyom und Elliott Antokoletz, eine kompakte Überblicksdarstellung ist von György Kroó verfasst worden.³⁶² Wesentliche Aufschlüsse zur Entstehungsgeschichte der *Cantata profana* sind vor allem Ferenc László zu verdanken, die in jüngerer Zeit von László Vikárius vertieft worden sind.³⁶³

360 Vgl. Tallián, Tibor: *Cantata profana – az átmenet mítosza* [Cantata profana – ein Mythos des Übergangs], Budapest 1983, deutsch leider nur in Form einer teilübersetzten früheren Version: Die Cantata profana – ein ›Mythos des Übergangs‹, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 23,1–4 (1981), S. 135–200. Vgl. auch ders.: Let this cup pass from me... The Cantata Profana and the Gospel According to Saint Matthew, in: *The Hungarian Quarterly* 36,139 (Herbst 1995), S. 55–60 bzw. die ungarische Version des Aufsatzes: ›...múljk el e pohár én tölem...‹: Cantata profana és Máté evangélium [›...möge dieser Kelch an mir vorübergehen...‹: die Cantata profana und das Matthäus-Evangelium], in: *Magyar Zene* 37,2 (1999), S. 153–159. Vgl. außerdem Pap, Gábor: *Csak tiszta forrásból. Adalékok Bartók Cantata profanájának értelmezéséhez* [Nur aus reiner Quelle: Anmerkungen zur Interpretation von Bartóks Cantata profana], Budapest 1990; Miskolczi, Ambrus: *A szarvasfiúk ›rejtélye‹. A kolindától a Cantata profanáig* [Das ›Geheimnis‹ der Hirschsöhne: Von der Colindä zur Cantata profana], Budapest 2010; ders.: »Tiszta forrás« felé... Közéltések Bartók Béla és a Cantata profana világához [Zur »reinen Quelle« ... Annäherungen an die Welt Béla Bartóks und der Cantata profana], Budapest 2011 und ders.: Krisenbehandlung durch Musik. Der Fall Bartók und die Cantata profana, in: *Öt Kontinens* 10,1 (2012), S. 97–102. Originäre Musikanalyse ist hierbei allerdings nur bei Tallián zu finden: Miskolczi konzentriert sich weitgehend auf Text- und Ideengeschichte, während Pap in ausführlichen Zitaten die Analyse Lendvais (s. u.) nachvollzieht und mit den eigenen außermusikalischen Thesen in Kontext bringt.

361 Vgl. Lendvai: *Bartók dramaturgiája* (1964), S. 225–266.

362 Vgl. Chazelle, Thierry: La Cantate profane de Béla Bartók, in: *Analyse musicale* 2 (Februar 1986), S. 70–76; Solyom, György: »De mi nem megyünk...«. Bartók: Cantata profana – részletes elemzés – esztétikai problémák [»Doch wir gehen nicht mit...«. Bartók: Cantata profana – Detailanalyse – ästhetische Probleme], in: *Magyar Zene* 32,1 (März 1991), S. 3–51; Antokoletz, Elliott: Modal Transformation and Musical Symbolism in Bartók's Cantata profana, in: *Bartók Perspectives. Man, Composer, and Ethnomusicologist*, hrsg. v. Elliott Antokoletz, Victoria Fischer und Benjamin Suchoff, Oxford 2000, S. 61–76 und Kroó, György: Cantata profana, in: *The Bartók Companion*, hrsg. v. Malcolm Gillies, London 1993, S. 424–437.

363 Vgl. László, Ferenc: A Cantata profana keletkezéstörténetéhez [Zur Entstehungsgeschichte der Cantata profana], in: Ferenc László: *Bartók Béla. Tanulmányok és tanúságok* [Béla Bartók. Aufsätze und Zeugnisse], Bukarest 1980, S. 213–254; ders.: A szarvasokká lett vadászfiak nyomában [Auf der Spur der Jägersöhne, die zu Hirschen wurden], in: *Igaz Szó. Románia Szocialista Köztársaság Írószövetségének havi folyóirata* 29,2 (Februar 1981), S. 191–196; Vikárius, László: Béla Bartók's Cantata profana (1930): A Reading of the Sources, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 35,1–3 (1993/94), S. 249–301; ders.: Bartók and the Words of the Cantata, in: *The Hungarian Quarterly* 36,139 (Herbst 1995), S. 61–69; ders.: Könyörgő apa? avagy: Hogyan szólította meg szarvasává vált fiait az ő édes apjuk? Egy javítás a Cantata profana kottaszövegéhez [Ein flehender Vater? oder: Wie hat der Vater seine in Hirsche verwandelten Söhne angesprochen? Eine Korrektur zum Notentext der Cantata profana], in: *Muzsika* 50,10 (Oktober 2007), S. 61–69 und die entsprechende englische Übersetzung, ders.: A Pleading Father? A Correction in the Sources of Béla Bartók's Cantata profana, in: *Българско музикознание / Bulgarian Musicology* 35,3/4 (2011), S. 174–194.

2.4.1 Entstehung, erste Aufführungen und Veröffentlichung³⁶⁴

Die Entstehungsgeschichte der *Cantata profana* begann mittelbar schon im April 1914, als Bartók auf seiner Forschungsreise durch Siebenbürgen unter anderem auch jene zwei Colinde in Text und Melodie notierte, die ihm Jahre später als Rohstoff für sein Kantatenlibretto dienen sollten. Aber auch schon das folgende Jahr zeitigte mit den *Rumänischen Weihnachtsliedern* eine künstlerische Reaktion Bartóks: 20 der gesammelten Melodien – darunter auch Fundstücke, die zurück bis 1910 reichten –³⁶⁵ kleidete er in moderate Klavierbearbeitungen. Der Titel der Sammlung ist im Deutschen und Englischen (*Rumanian Christmas Carols*) ein wenig irreführend, im Ungarischen präziser: *Román kolinda-dallamok* (»Rumänische Colindă-Melodien«). Bei der Colindă handelt es sich um ein rumänisches Volksliedgenre, das in ein spezifisches Brauchtum eingebettet ist. Das Colindă-Singen steht im Zusammenhang mit der Wintersonnenwende und hat damit seinen Zeitpunkt mit dem christlichen Weihnachtsfest gemein. Dabei stehen die Colinde allerdings zunächst in nicht-christlichem, also »heidnischem« Zusammenhang, auch wenn sich im Laufe der Zeit Texte mit christlichem Gehalt entwickelt haben.³⁶⁶

Bartóks *Rumänische Weihnachtslieder* wurden 1918 gedruckt. Das Ergebnis der wissenschaftlichen Aufarbeitung dieser Volkslieder wiederum, das Manuskript über die *Melodien der rumänischen Colinde*, lag bis 1926 vor. Seine Veröffentlichung ließ allerdings noch neun weitere Jahre auf sich warten und erfolgte auch da nur teilweise und im Selbstverlag. Bei der Ordnung der Volksliedtexte hielt sich Bartók zunächst an die grundsätzliche Unterscheidung von weltlichem und religiösem Inhalt und bildete davon ausgehend weitere Untergruppen. Die weltliche Abteilung beginnt mit der Gruppe »Jagd- (Hirsch- und Löwen-) Texte«: Hiervon sind die nicht wort- aber inhaltsgleichen Colinde Nr. 4a und 4b die beiden Texte, auf denen die *Cantata profana* fußt.³⁶⁷ Im Zuge der Vorbereitung dieses Buchmanuskripts entwickelte Bartók ein gesteigertes künst-

364 Vgl. als Beleg für den gesamten folgenden Abschnitt László: *Cantata profana* (1980), insbesondere S. 215 f., und 218–224, und Vikárius: *Cantata profana* (1993/94), dort vor allem S. 252–259 und 290–292. Eine eingehende Quelldiskussion findet sich bei László auf S. 223–229, bei Vikárius auf S. 260–290. Genauer zur Entwicklung des Librettos vgl. auch Vikárius: *Words of the Cantata* (1995), S. 61–69.

365 Vgl. Lampert: *Folk Music* (2008), S. 117–126.

366 »We must not think of the *Colinde*, however, in terms of the religious Christmas carols of the West. First of all, the most important part of these texts – perhaps one-third of them – have no connection with Christmas. Instead of the Bethlehem legend we hear about a wonderful battle between the victorious hero and the – until then – unvanquished lion (or stag), we are told the tale of the nine sons who – after hunting for so many years in the old forest – have been changed into stags [...]. Thus here are texts truly preserved from ancient, pagan times!« Bartók, Béla: *Rumanian Folk Music*, in: Béla Bartók: *Essays*, hrsg. v. Benjamin Suchoff, Lincoln 1992 (ursprünglich deutsch als »Rumänische Volksmusik« in der *Schweizer Sängers-Zeitung* 23,17/18/20 im September/Oktober 1933 erschienen), S. 120. Zu den Hintergründen des Colindă-Brauchs siehe Tallián: *Mythos des Übergangs* (1981).

367 Bartók, Béla: *Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder)*, hrsg. v. Denijs Dille (= *Béla Bartók. Ethnomusikologische Schriften. Faksimile-Nachdrucke* 4), Mainz 1968, S. 132 f. Es ist klar, dass es sich hierbei nicht um künstlerisch fixierte Werke, sondern um Varianten eines ganzen Themenkreises handelt. Die Hirsch-Colinde konnten untereinander durch mündliche Überlieferung, lokale Unterschiede im Brauchtum und soziale Entwicklung in praktisch jeder Einzelheit voneinander abweichen. László entdeckte noch 1980 eine bislang unbekannte Version dieses Erzählstypus: Vgl. László: *Vadászfiak nyomában* (1981), S. 170–178.

lerisches Interesse an den rumänischen Texten der Colinde,³⁶⁸ nachdem bislang ihre Melodien die merklich wichtigere Anregung gewesen waren. Man mag sich an Adys Gedichte erinnern, die Bartók auch schon Jahre kannte, bevor er sich entschloss, sie zu vertonen.

Bis 1930 erstellte Bartók nun aus den Colindă-Texten 4a und 4b eine neue rumänische Textversion, die er dem Dichter József Erdélyi zur Übersetzung ins Ungarische gab. Erdélyis Arbeit erschien am 1. Januar 1930 in *Nyugat*.³⁶⁹ Die Arbeitsgrundlage für Bartóks Komposition war aber nicht diese Übersetzung, sondern nach wie vor der bereits zusammengestellte rumänische Text: Am 2. Juli 1930 schickte er dem befreundeten rumänischen Musikethnologen Constantin Brăiloiu eine rumänische Version, mit deren Vertonung er gerade beschäftigt sei, und bat um eventuelle Korrekturen. Bis in die 1970er Jahre hinein wurde angenommen, dass die ungarische Übertragung, die der Komponist selbst anfertigte, auch der ursprünglich vertonte Text sein müsse. Diese ungarische Version entstand aber erst im Laufe der Arbeit und wurde größtenteils erst nachträglich, zusätzlich zum rumänischen Text in den Particell-Entwurf eingetragen. Erst ab dem (heute) dritten Satz der *Cantata* scheint Bartók beide Textschichten simultan niedergeschrieben und also zeitweise mit einem zweisprachigen Entwurf gearbeitet zu haben.³⁷⁰ Die erhaltenen handschriftlichen Quellen bestätigen demnach eindeutig, dass Bartók in der Tat einen rumänischen Text vertonte.

Dass der ungarische Text den rumänischen ersetzen sollte, stand offenbar bis zur Fertigstellung der Partitur, vom Komponisten selbst auf den 8. September 1930 datiert, nicht fest. Erst jetzt kam es noch neben einigen kleineren Änderungen am Notentext zu jener folgenreichen: das rumänische Libretto fiel weg, das ungarische nahm seine Stelle ein. Mögliche Gründe dafür werden uns im Folgenden noch beschäftigen. Jedenfalls wurden Partitur und Klavierauszug im Februar 1934 mit ungarischem und deutschem, aber ohne den rumänischen Text veröffentlicht. Der präzisierende Untertitel lautete zweisprachig *A kilenc csodaszarvas* [»Die neun Zauberhirsche«]. *Die Zauberhirsche*. Hinweise auf die rumänischen Wurzeln des Textes fehlten. Die Uraufführung der *Cantata profana* fand am 25. Mai 1934 im Rahmen einer Radioübertragung der Londoner BBC statt. Aylmer Buesst dirigierte, Trevor Jones sang den Tenor-, Frank Phillips den Baritonpart. Als Text diente die englische Übertragung Michel Dimitri Calvocoressis.

368 Brief an Ioan Bușia vom 18. September 1926, Bartók: *Briefe II* (1973), S. 58: »Inzwischen habe ich auch die von mir selbst gesammelte[n] »Colinde« für den Druck vorbereitet und der rumänischen Gesandtschaft übergeben. Ich habe furchtbar viel Arbeit damit gehabt, hauptsächlich mit den Texten. Aber gerade dieser Teil hat mich am meisten interessiert.« Original ungarisch.

369 Erdélyis Übersetzung war betitelt mit »Román népballada Bartók Béla gyűjtéséből [sic]« (»Rumänische Volksballade aus der Sammlung Béla Bartóks«). Der Volltext ist gegenwärtig online verfügbar: Erdélyi, József: *A szarvasokká vált fiúk. (Román népballada Bartók Béla gyűjtéséből) [Die Knaben, die zu Hirschen wurden (Rumänische Volksballade aus der Sammlung Béla Bartóks)]*, URL: <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00481/14839.htm> (Elektronikus Periodika Archivum és Adatbázis, zuletzt geprüft am 20. Dezember 2016).

370 Der nachgetragene ungarische Text ist nicht vollständig deckungsgleich mit dem später abgedruckten ungarischen Libretto. Korrekturen am ungarischen Wortlaut zeigen, dass der Text noch während der Niederschrift im Entstehen begriffen war.

Das Schlusssolo des Tenors im dritten Satz ist übrigens im Entwurf nur ungarisch textiert, während der rumänische Text in der simultanen Chorphase aber noch vorkommt. Womöglich macht sich hier schon eine Tendenz Bartóks zum ungarischen Text hin bemerkbar.

Die ungarische Erstaufführung ließ noch bis zum 9. November 1936 auf sich warten. Hier leitete Ernő Dohnányi die Aufführung, als Tenor war Endre Rösler zu hören, als Bariton Imre Palló.³⁷¹ Dass es bis zu Veröffentlichung und Uraufführung so lange dauern musste, lag diesmal nicht an Übersetzungsquerelen, sondern hatte andere Gründe: Zum einen ließen Bartók bestimmte Vorbehalte gegen eine Aufführung zögern, zum anderen erwog er noch weitergehende Pläne mit seiner *Cantata profana* – dazu später eingehender.

2.4.2 Der Text

Die Erzählung berichtet von neun Söhnen, deren Vater ihnen nichts als die Hirschjagd beigebracht hat. Eines Tages, während eines ihrer Streifzüge durch Wälder und Hügel, überqueren sie auf der Spur eines Zauberhirsches eine Brücke, verirren sich im Dickicht des Waldes und verwandeln sich ihrerseits in Hirsche. Als die Rückkehr der Söhne zu ihren Eltern ausbleibt, macht sich der Vater alsbald auf die Suche nach ihnen. Er entdeckt die Brücke und die Spur des Zaubertieres und stößt auf seine Söhne, die er in ihrer Verwandlung aber nicht erkennt. Er legt mit seinem Gewehr auf die Tiere an, als der Älteste der Neun plötzlich das Wort an ihn richtet: Er solle nicht auf sie zielen, da sie ihn sonst mit ihren Geweihen aufspießen und zerschmettern würden. Nun erkennt der Vater seine Kinder und versucht, sie zur Rückkehr zu überreden: Zuhause warte die Mutter schon sehnsüchtig am gedeckten Tisch, die gefüllten Kelche stehen bereit. Der Sohn antwortet dem Vater, er solle ruhig zur Mutter zurückkehren, er selbst aber und seine Brüder kommen nicht mit. Mit ihren Geweihen gehen sie nicht mehr durch Türen und tragen keine Kleider mehr. Sie treten nur noch auf weiches Laub, trinken nicht mehr aus Gläsern, nur noch »aus kühlem Quell« (»hűvös forrásból«). Im Libretto schließt sich nun eine Rekapitulation der gesamten Erzählung an, die am Schluss wieder auf die letzten Worte des Hirschsohnes zurückkommt, sie aber leicht abgeändert zitiert: Nicht mehr aus Gläsern, nur noch aus »reinem Quell« trinken sie.

Es ist leicht zu ahnen, dass diese Geschichte das Potential für eine Fülle an Interpretationen geboten hat. Die grundsätzliche Einschätzung László Somfais der *Cantata profana* als »vorzüglichste und deutlichste Manifestation von Bartóks Philosophie« hat sich dabei in Rezeption und Forschung als anerkanntes Diktum durchgesetzt. Vor allem die Lesart als Plädoyer für Völkerverständigung ist maßgebend geworden. Dabei ist gerade dieser Ansatz allenfalls mit Mühe direkt aus dem Libretto herauszulesen. Es sind vielmehr vier äußere Faktoren, die diese Interpretation plausibel machen können: 1.) Der für das Libretto so zentrale Ausdruck der »reinen Quelle« taucht 1931 erneut auf; in einem Brief vom 10. Januar an Octavian Beu erhält er einen vielsagenden Kontext:

Eigentlich kann man mein kompositorisches Schaffen, eben weil es aus dieser 3-fachen (ungar., rumän., slowak.) Quelle entspringt, als eine Verkörperung jener

371 Vgl. Vikárius: *Cantata profana* (1993/94), S. 258 f. und László: *Cantata profana* (1980), S. 253.

Integritäts-Idee betrachten, die heute in Ungarn so sehr betont wird. [...] Meine eigentliche Idee aber, deren ich mir – seitdem ich mich als Komponist gefunden habe – vollkommen bewußt bin, ist – die Verbrüderung der Völker, eine Verbrüderung trotz allem Krieg und Hader. Dieser Idee versuche ich – soweit es meine Kräfte gestatten – in meiner Musik zu dienen; deshalb entziehe ich mich keinem Einflüsse, mag er auch slowakischer, rumänischer, arabischer oder sonst irgendeiner Quelle entstammen. Nur muß die Quelle rein, frisch und gesund sein!³⁷²

2.) Bence Szabolcsi berichtet davon, Bartók habe ihm gegenüber die *Cantata profana* als sein persönlichstes Bekenntnis bezeichnet.³⁷³ 3.) In einem Brief von 1933 an Sándor Albrecht schrieb der Komponist davon, »noch 3 weitere Stücke ähnlichen Umfangs« zu planen, die von einem verbindenden Gedanken zusammengehalten werden sollten.³⁷⁴ 4.) In Bartóks Dokumentnachlass findet sich ein undatiertes ungarisches Textfragment, das für gewöhnlich als Entwurf für eine weitere Kantate des geplanten Zyklus angesehen wird: Hier wird das Szenario eines Zanks zwischen drei personifizierten Ländern entworfen. Weil jedes behauptet, von der Sonne am meisten geliebt zu werden, ruft Gott einen Wettstreit aus, in dem jedes Land durch die eigene Leistung seinen tatsächlichen Wert unter Beweis stellen soll.³⁷⁵

Erst der Brief an Beu, in dem an anderer Stelle auch direkt von der *Cantata profana* die Rede ist, bringt den Begriff der »Quelle« mit den Nationen Ungarns, Rumäniens und der Slowakei in direkten Zusammenhang. Weil die *Cantata* nicht nur das Bild der »Quelle« heraufbeschwört, sondern vom Komponisten auch ausdrücklich als Bekenntnis bezeichnet wurde, ist es naheliegend, die »eigentliche Idee« aus dem Brief an Beu auch auf die *Cantata* zu beziehen: »die Verbrüderung der Völker [...] trotz allem Krieg und Hader.« Zum Zeitpunkt, als Bartók den Brief verfasste, war das Werk bereits komponiert, so dass er seine Erläuterungen an Beu mit dem Bewusstsein schreiben konnte, gerade erst einen gewichtigen künstlerischen Ausdruck dieser Überzeugung formuliert zu haben.

In die Gedankenwelt des noch geplanten Zyklus erhalten wir durch das erwähnte ungarische Textfragment leider nicht viel mehr als einen kleinen Einblick. Allerdings wird man unwillkürlich an die Ringparabel aus Lessings *Nathan* denken. Auf die dortige Botschaft von

372 Bartók: *Briefe II* (1973), S. 265. Original deutsch.

373 Vgl. Vikárius: *Cantata profana* (1993/94), S. 250, bzw. Szabolcsi, Bence: Béla Bartók: *Cantata profana*, in: Bence Szabolcsi: *Miért szép századunk zenéje?*, hrsg. v. György Kroó, Budapest 1974, S. 186.

374 Vgl. Ujfalussy, József/Lampert, Vera (Hrsg.): *Bartók Breviárium (levelek – írások – dokumentumok)* [Briefe – Schriften – Dokumente], Budapest ²1974, S. 345. Original ungarisch, für eine vollständige deutsche Übersetzung siehe Bartók: *Briefe II* (1973), S. 102 f.

375 Der Text hat keinen Titel, das Incipit lautet »Vetekedik vala háromféle világ« (etwa: »Es eiferten miteinander drei Welten«). Für den vollständigen Text vgl. Ujfalussy/Lampert (Hrsg.): *Bartók Breviárium* (1974), S. 345 f., für einen Faksimile-Druck des Manuskripts außerdem Keresztury, Mária: Egy Bartók-vers [Ein Bartók-Gedicht], in: *Új Zenei Szemle* 7,6 (Juni 1956), S. 16–19. Für eine deutsche Übersetzung vgl. Bartók: *Briefe II* (1973), S. 187 f.

Keresztury hat darauf hingewiesen, dass der Text Ähnlichkeiten mit verschiedenen Texten der Volksdichtung aufweist. Vgl. Keresztury: *Egy Bartók-vers* (1956), S. 16 f.

Gleichberechtigung und Toleranz wollte vermutlich auch die Erzählung von den drei streitenden Welten hinaus. Es ist von hier aus ein kleiner Schritt zu den drei Ländern, die im Brief an Beu erwähnt werden – Ungarn, Slowakei, Rumänien –, und ein weiterer zum geplanten mehrteiligen Zyklus, von dem gegenüber Albrecht die Rede war. Womöglich sollte die Erzählung von den Zauberhirschen die rumänische Quelle repräsentieren? Damit schließt sich die Indizienkette um die *Cantata profana*: Die Metapher von der reinen Quelle, das briefliche Bekenntnis zur Verbrüderung der Völker, der hohe persönliche Stellenwert des Werks, die angedeutete Zyklusidee und das Parabelfragment von den drei Welten bilden einen schlüssigen Kreis, in deren Mitte die *Cantata* für die Idee der Völkereintracht stehen kann, ohne sie in ihrem Libretto direkt thematisiert zu haben. Das Ideal von Völkerverständigung und -verbrüderung – so plausibel die Herleitung auch sein mag – ergibt sich also nicht aus der *Cantata profana* allein, sondern erst im Zusammenspiel mit den verschiedenen Mosaiksteinen der Hintergrundgeschichte. Immerhin wäre die *Cantata* damit nicht die erste Äußerung eines solchen Ideals in einem Werk Bartóks gewesen: Schon die *Tanz-Suite* von 1923 stellte Volksmusikstile verschiedener Völker einträchtig nebeneinander, und auch die pädagogischen Sammlungen *Für Kinder* und 44 *Duos* weisen mit ihrer multinationalen Zusammenstellung in diese Richtung.

Die Frage, ob Bartók nun wirklich *drei weitere* Stücke plante oder *insgesamt* eine Trilogie im Sinn hatte, hat indes für viel Kopfzerbrechen gesorgt. Außer der *Cantata profana* ist das genannte Textfragment das einzige erhaltene, in Frage kommende Material dieses Gesamtkonzeptes. Es ist vermutet worden, die »3 weiteren« Stücke im Brief an Albrecht seien ein Rechtschreibfehler, es müsse sich um den Plan einer Trilogie gehandelt haben, die dem ursprünglich rumänischen Volkstext der *Cantata profana* wahrscheinlich je einen Text ungarischen und slowakischen Ursprungs beigelegt hätte.³⁷⁶ Hier wird erkennbar auf den »Quellen«-Brief an Beu angespielt, der eben diese drei Nationen ausdrücklich nennt. Tatsächlich ist in einem Brief der Universal Edition an Bartók von der *Cantata profana* »als Teil einer Trilogie« die Rede, aber es ist möglich, dass hier ein Missverständnis von Verlagsseite vorlag. Die Idee der Trias Ungarn-Rumänien-Slowakei ist indes auch mit der Möglichkeit einer Tetralogie in Einklang zu bringen, wenn angenommen wird, dass ein viertes Stück lediglich eine zusammenfassende, abrundende Wirkung gehabt hätte.³⁷⁷ Alles in allem gibt es gegenwärtig jedenfalls weder Gewissheit darüber, welchen Inhalt die übrigen Kantaten gehabt hätten, noch wie viele es letztlich geworden wären oder wie der verbindende Gedanke nun tatsächlich ausgesehen hätte, von dem Bartók an Albrecht schrieb. Den Plan seines Kantatenzyklus setzte er letztlich nie in die Tat um, hielt aber lange genug daran fest, um Veröffentlichung und Uraufführung der *Cantata profana* hinauszuzögern. Dazu mischten sich Bedenken wegen des politischen Klimas in Ungarn, das mit den eigenen

376 Vgl. Kroó: *Előszó* (1974), S. 9 und Ujfalussy / Lampert (Hrsg.): *Bartók Breviárium* (1974), S. 345, Fußnote Nr. 181.

377 Vgl. Kroó, György: *Unrealized Plans and Ideas for Projects by Bartók*, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 12,1–4 (1970), S. 16 f. und vor allem Vikárius: *Cantata profana* (1993/94), S. 293–298, der einen guten Überblick und interessante Gedanken zur Diskussion beisteuert. Tallián weist in diesem Zusammenhang auf Vierteiligkeit in Bartóks Volksliedzyklen als mögliches Muster hin, vgl. Tallián: *Átmenet mítosza* (1983), S. 16–20.

Idealen und dem Hintergrund seines Werks kaum mehr vereinbar war.³⁷⁸ Letztlich starb die Zyklusidee einen unauffälligen Tod, und es ist nur naheliegend, als Grund dafür die politische Gesamtentwicklung Europas in diesen Jahren anzunehmen. In einer immer radikaler werdenden Stimmung war wenig Gehör für eine friedliche Botschaft zu erwarten, egal wie metaphorisch durchformt sie auch war.

Wie diese Botschaft aber nun konkret zu deuten ist, darüber hat sich eine ganze Reihe von Lesarten entwickelt, die nicht unbedingt die Idee der Völkerverständigung in ihrer Mitte platzieren. Denn wie schon die Märchenebene von *Herzog Blaubarts Burg* erlaubt auch der Legendenstoff der Hirsch-Colinde verschiedene Deutungsperspektiven. Schließlich handelt es sich bei aller Einigkeit über die metaphorische Tiefe der *Cantata profana* eben nicht um einen Text, der seine Aussage direkt und unmissverständlich mitteilen würde. Daher ist es einigen Interpretationsansätzen auch gemein, dass sie zum Teil sehr umfangreiche Beziehungsgeflechte um das Werk herum aufbauen, aus denen heraus ihre weitergehenden Schlüsse erst möglich werden.

Lendvai hält sich an eine Deutung, die sich wohl noch am direktesten aus der *Cantata* herauslesen lässt: die Forderung nach größerer Naturnähe des Menschen.³⁷⁹ Die Söhne geraten auf der Spur des Zauberhirsches in einen neuen Bewusstseinszustand, der sie der Natur näher bringt, aber auch den endgültigen Abschied vom früheren Heim verlangt. Die Schwierigkeit dieser Entscheidung zwischen dem zu Überwindenden und dem Neuen ist unter anderem von Kroó betont worden: Nur wer zu schmerzhafter Trennung bereit sei, könne die Freiheit erringen, das Leben an reinen Quellen. Wie manch anderer auch versteht Kroó den Schluss der *Cantata* nicht als ungetrübte Erlösung in einen Glückszustand. Der Lohn der Freiheit ist für ihn eine innere Zierde, kein durch sie erzeugtes Glücksgefühl. Die thematisierte Naturnähe sei nicht die eines pantheistischen Weltbildes, sondern die Forderung der Menschnatur, unserem Lebenswerk wie einem Zauberhirsch nachzuspüren.³⁸⁰ Erneut schwingt hier das Motiv der elitären Abkapselung von der Welt mit, die losgelöste, würdevolle Einsamkeit der Erkennenden, wie sie schon im nietzscheanisch gefärbten Umkreis von *Herzog Blaubarts Burg* ihren Platz hatte.

Tallián untersucht in seiner umfangreichen Abhandlung *Cantata profana – az átmenet mítosza* (»Cantata profana – ein Mythos des Übergangs«) zunächst die ethnologischen Hintergründe des Colindä-Brauchs und gelangt so zu einer ganzen Reihe von Deutungsansätzen. Der traditionelle Vortrag der Colinde war oft mit einer rituellen Maskierung der Sänger als Tiere verbunden, was im Übrigen auch Bartók bekannt war. Tallián weist auf die eigentümliche Doppelnatur dieser Verkleidung hin: Der maskierte Sänger ist im Moment seines Auftretens – wie

378 In seiner Korrespondenz mit der Universal Edition aus dem Jahre 1932 zeigte sich Bartók skeptisch gegenüber einer Aufführung in Ungarn und behielt sich sein Einverständnis dazu ausdrücklich vor. Ansonsten willigte er allerdings in die Veröffentlichung des Werkes ein, obwohl der restliche Zyklus noch ausstand. Hier ist übrigens erneut von »übrigen 3 Teile[n]« die Rede. Vgl. Vikárius: *Cantata profana* (1993/94), S. 257 f. und 292–298.

379 Vgl. Lendvai: *Bartók dramaturgiája* (1964), S. 266.

380 Vgl. Kroó: *Előszó* (1974), S. 12 und Kroó: *Cantata profana* (1993), S. 436. Szabolcsi scheint in die gleiche Richtung zu wollen, wenn er das nietzscheanische Bild vom Berggipfel beschwört: Von dort aus kämpfte Bartók in Form der *Cantata profana* einen einsamen Kampf – allerdings nicht für die Veredelung des eigenen Selbst, sondern für Freiheit: Die Hirsche machen in Szabolcsis Augen auf einem imaginären Berg Halt, »the mountain of freedom, calling on humanity longing for liberty to follow them«. Szabolcsi: *Miraculous Mandarin* (1976), S. 36 f.

die neun Söhne der *Cantata* – sowohl Mensch als auch Tier. Diese Doppelnatur überträgt Tallián nicht nur auf die Protagonisten der *Cantata profana*, sondern auch auf ihren Schöpfer. Der damals fast 50-jährige Bartók dürfe nicht nur mit den naturnahen Hirschen identifiziert werden, er stecke auch in der Figur des Vaters. Der alternde Künstler konfrontiere sich mit dem eigenen Idealbild und komme so zu einer Art künstlerischer Selbstvergewisserung. Ein zentraler Punkt Talliáns ist der Hinweis auf Initiationsriten, in deren Umkreis die beiden 1914 aufgezeichneten Hirsch-Colinde stehen. Die *Cantata profana* werde auf dieser Grundlage zum Initiations- oder Einweihungsmythos, indem es zum Konflikt kommt zwischen der Gruppe der Eingeweihten und der älteren Generation, die sich weigert, beiseite zu treten. Der Mensch müsse sich verwandeln, um einen höheren Zustand erreichen zu können. Darin liege sowohl ein persönliches Bekenntnis Bartóks als auch eine nach außen gerichtete Glaubensbotschaft. Tallián verlässt am Ende seiner Monographie den Boden der Ethnologie und eröffnet eine nochmals gänzlich andere Perspektive. Die *Cantata profana* zeige – symbolisch, nicht nachvollziehend – den Gang der europäischen Musikgeschichte von der Diatonik bis zur gleichberechtigten Verwendung aller zwölf Stufen: »Musikalisch ist die *Cantata* also ein *Ritus*, der die Erinnerung an die Kosmogonie der europäischen Musik heraufbeschwört.«³⁸¹

Einen weiteren Ansatz entwickelt Tallián aus einem musikalischen Moment heraus: Die instrumentale Einleitung der *Cantata* ruft unmissverständlich den Beginn der Bach'schen *Matthäus-Passion* in Erinnerung.³⁸² Diese Anspielung ist ein wichtiger Anhaltspunkt für die Interpretation des Werkes. Tallián suggeriert davon ausgehend einen Kontext zwischen den Kelchen der häuslichen Tafel, die der Jägersvater der *Cantata* besingt, und dem Kelch des Matthäus-Evangeliums, den Jesus im Garten Gethsemane widerwillig akzeptiert. Jesus begibt sich treu in die Abhängigkeit vom Vater, während die Hirsche den Kelch ihres Vaters entschieden ablehnen und damit dem Symbol von Abhängigkeit und Regression eine Absage erteilen.³⁸³

In György Solyoms Lesart ist die »reine Quelle« – wie auch in Kroós Augen – ein Zustand, der errungen werden soll, womit Solyom aber nicht die Selbstverwirklichung weniger Geeigneter meint. Adressat dieses Aufrufs ist nicht der besondere Einzelne; wir alle sind angesprochen. »Die ›reine Quelle‹ ist: eine früher einmal – sogar prinzipiell-geschichtlich ›immer‹ – bekannte und in unserem Besitz gewesene Perspektive. Der dorthin führende Weg kann gangbar werden, kann gangbar gemacht werden. [...] Die Rede ist von der Möglichkeit ihrer Rückeroberung.«³⁸⁴

Solyoms schöne Formulierung macht indirekt deutlich, worin die Crux jeder *Cantata*-Interpretation bestehen muss. Es ist ziemlich eindeutig, dass das Verhalten der neun Söhne als

381 Vgl. Tallián: *Átmenet mítosza* (1983), S. 106–115, 139, 211 f., 224 f. und 256 f. Das Zitat auf S. 256 lautet im Original: »A *Cantata* zeneileg tehát az európai zene kozmogóniájának emlékét felidézõ *ritus*.«

In ihrem Vortrag auf dem Bartók-Kolloquium im Juli 2011 in Szombathely übertrug Judit Frigyesi das Konzept des Transformationsritus auf den *Wunderbaren Mandarin*. Der Beitrag ist meines Wissens bislang nicht veröffentlicht worden.

382 Eine prägnante Charakterisierung dieser Anspielung findet sich bei Hunkemöller, Jürgen: Das Beginnen der Musik Bartóks, in: Jürgen Hunkemöller: *Bauernmusik und Klangmagie. Bartók-Studien* (= *Mannheimer Manieren. musik + musikforschung* 2), Hildesheim / Zürich / New York 2013, S. 67–70, wobei Hunkemöller sich hier mit weitergehenden Deutungen stark zurückhält.

383 Vgl. Tallián: *Let this cup pass from me* (1995), S. 59 f.

Vorbild verstanden werden darf. Die Abwendung vom Vater und die Entscheidung für Täler, Wälder und reine Quellen ist eine Metapher für eine Wahl, die auch uns Hörern nahegelegt wird. Wofür jedoch die Metapher tatsächlich stehen sollte, das muss in dieser Symbolsprache notwendig unklar bleiben. Der naheliegende und vielversprechendste Weg ist, Antworten in Bartóks Gedankenwelt zu suchen, soweit wir sie ergründen können, und dort finden wir eben Vorstellungen von internationaler Toleranz, Künstlerintegrität und Liebe zur Ursprünglichkeit und Natürlichkeit. Aber Interpretationspfade können auch in andere Richtungen führen. Gábor Pap versucht, zu konkreteren Erklärungen zu kommen, indem er einen enormen astrologischen und mythologischen Horizont hinter der *Cantata profana* aufspannt. Praktisch jeder Gegenstand, jedes Symbol des Textes wird auf seine Assoziationen mit Sternenhimmel oder Sagenwelt durchleuchtet und in neue Beziehungen gesetzt. Pap kritisiert ausführlich Talliáns Interpretationsansätze, aber letztlich wird er selbst zum Opfer der eigenen Assoziationslust. Denn die Unterfütterung des *Cantata*-Librettos mit einer Fülle an astrologischen und mythologischen Bezugsmöglichkeiten führt eben nicht zur Konkretisierung, sondern zur Ausweitung ins Unbestimmte. Paps Schlussatz ist ein wohl formuliertes Fazit, bringt uns dem Werk Bartóks aber überhaupt nicht näher. Die Analogiesetzung des astrologischen Tierkreises mit der Form der *Cantata profana* bedeute nämlich letztlich, »dass die Cantata nicht nur als kosmogonische, sondern gleichzeitig eschatologische Formel gesehen werden kann, d. h. ihre Botschaft richtet unsere Aufmerksamkeit mit ihrer dramatischen Kraft nicht nur auf die anfänglichen, sondern auch die letzten Entwicklungen der Allheit.«³⁸⁵ Wenn die *Cantata profana* also buchstäblich von allem handelt, welche konkretisierbare Botschaft teilt sie uns dann eigentlich noch mit?

Ein weit ausgreifendes Panorama an Bezügen und Hintergründen eröffnet auch Ambrus Miskolczy. Er zieht seine Schlüsse aus überliefertem Brauchtum und Volkstexten, konzentriert sich allerdings vornehmlich auf Bartóks Biographie und die zeitgenössische Politik-, Sozial- und Ideengeschichte.³⁸⁶ Dieser Ansatz ist praktisch frei von musikwissenschaftlicher Methode, auch wenn verschiedentlich Thesen aus diesem Bereich angeführt werden. Miskolczy bietet viele Facetten an, die alle für sich einen stimmigen Blickwinkel auf die *Cantata profana* freigeben können. Vor dem ethnologischen Hintergrund der Colinde etwa kommt Miskolczy zu dem Schluss, die Söhne seien als Verstorbene anzusehen, die als Hirsche im Wald eine Art Zwischendasein zwischen Leben und Tod führen.³⁸⁷ Zu den Bezugsgrößen, die zwischen Bartóks Lebenssituation, der ihn umgebenden gesellschaftlichen, politischen und intellektuellen Welt und dem Themenkreis der *Cantata* zur Sprache kommen, gehören unter anderem György Lukács, Endre Ady,

384 Sólyom: »De mi nem megyünk...« (1991), S. 49, aus dem Ungarischen übersetzt. Im Original: »A tisztá forrás: valaha – sőt elvileg-történelmileg >mindig< – ismert, birtokunkban-volt perspektíva. A hozzá vezető út járhatóvá válhat, járhatóvá tehető. [...] A lehetőség visszahódításáról van szó.«

385 Pap: *Csak tisztá forrásból* (1990), S. 259, aus dem Ungarischen übersetzt. Im Original: »Ez pedig azt jelenti, hogy a Cantata nemcsak kozmogóniai, de egyszersmind eszkatologiai képletnek is tekinthető, azaz üzenete a mindenségnek nemcsak a kezdeti, hanem a végső fejleményeire is drámai erővel irányítja rá figyelmünket.«

386 Vgl. Miskolczy: »Tisztá forrás« felé (2011), am Rande auch ders.: Krisenbehandlung (2012), S. 97–102. Das eingangs angeführte *A szarvasfiúk >rejtélye<* [Das >Geheimnis< der Hirschsöhne], 2010 als eigenständige Monographie erschienen, ist ein ausgegliedertes und vorab veröffentlichtes Kapitel der Abhandlung von 2011.

387 Vgl. Miskolczy: *A szarvasfiúk >rejtélye<* (2010), S. 94–105.

Attila József oder Mihály Babits. Wie auch im Falle Paps kann der Aufbau eines so weiten Horizonts nicht zur Formulierung einer konkreten Interpretation, einer griffigen moralischen Sentenz führen, wohl aber zu einer Fülle an Anregungen für die Beschäftigung mit Bartóks Werk. Letztlich gelangt auch Miskolczy zu einer Charakterisierung, die ganz ähnlich klingt wie jene Sólyoms: »In der *Cantata profana* setzt sich die Befreiungssehnsucht des in die Zivilisation gelockten Menschen durch, um das Aufbegehren seiner eigenen inneren Freiheit zu bewahren.«³⁸⁸

Elliott Antokoletz beschäftigt sich in seinem analytischen Beitrag auch mit Fragen der Interpretation und bietet eine eigene politische Auslegung. Wie schon Tallián nimmt er das Zitat der Bach'schen *Matthäus-Passion* zum Ausgangspunkt und setzt eine Analogie zwischen der Handlung der *Cantata* und der biblischen Passionsgeschichte. Antokoletz will auf eine Parallele zwischen dem Opfertod Jesu und der Verwandlung der neun Söhne hinaus: So wie der »Sohn Gottes« der christlichen Vorstellung nach die Erlösung der Menschheit zum Ziel habe, führe die Verwandlung der »Söhne Ungarns« zur Freiheit von Unterdrückung.³⁸⁹ Dieser Ansatz ist nicht ganz unproblematisch, da der Text der *Cantata* eher einen rumänischen als einen ungarischen Hintergrund hat. Aber natürlich musste jemand wie Bartók die chauvinistische, intolerante Ausrichtung der Horthy-Ära als Form der Unterdrückung erleben,³⁹⁰ und es wäre jedenfalls nicht undenkbar, dass sich Bartók in dieser Situation von einer außerungarischen Quelle zu einer derartigen Stellungnahme inspirieren ließ. Serge Moreux hat schon früher eine dezidiert politische Stellungnahme aus der *Cantata profana* herausgelesen: Die »geheime politische Absicht« sei der Protest gegen die Beschränkungen gewesen, »die der Reichsverweser Horthy der persönlichen Freiheit auferlegte, unerträgliche Beschränkungen für Bartók, der immer ein unlenksamer Demokrat war.«³⁹¹ Es lässt sich nicht belegen, dass sich Bartók tatsächlich mit dieser konkreten Botschaft trug. Aber es ist immerhin gut möglich, dass viele Zeitgenossen sie tatsächlich aus der *Cantata profana* heraushörten.

Nicky Losseff vertritt die Ansicht, das Ende der *Cantata* sei ambivalent, in jedem Falle nicht durchweg positiv. Die Übereinstimmung mit Kroó ist allerdings nur oberflächlich. Losseff konzentriert sich auf psychoanalytische Erklärungsmodelle Jacques Lacans und Wilfred Bions. Die Verwandlung der neun Söhne in vitale, wehrhafte Hirsche wird als Verarbeitung einer Krankheitsphase in Bartóks Kindheit aufgefasst. Die scheinbar positive Wendung zur »reinen Quelle« werde aber von der Musik selbst in Zweifel gezogen, das Idealbild der Reinheit habe keinen Platz mehr angesichts der äußeren Realität der 1930er Jahre. In diesem Sinne sei es auch zu verstehen, dass Bartóks Inbegriff der »reinen Quelle« in der Musik der *Cantata profana* nicht vorkomme: die Volksmusik.³⁹² Diese Feststellung ist allerdings ein wenig irreführend. In Form von Zitaten

388 Miskolczy: »*Tiszta forrás» felé*« (2011), S. 281: »A *Cantata profanában* a civilizációba becsalt ember szabadságvágya érvényesül, a civilizációba becsalt ember lázadása saját belső szabadságának megőrzése érdekében.«

389 Vgl. Antokoletz: *Modal Transformation* (2000), S. 74 f.

390 Schon 1920 entwarf Bartók ein deprimierendes Bild von der gegenwärtigen Situation im Nachkriegsungarn, vgl. Bartók, Béla: *Hungary in the Throes of Reaction*, in: *Documenta Bartókiana* v, hrsg. v. László Somfai, Budapest 1977 (ursprünglich im *Musical Courier* 80,18 am 29. April 1920 erschienen), S. 38–42.

391 Moreux, Serge: *Béla Bartók. Leben – Werk – Stil*, Zürich / Freiburg ²1952, S. 99. Szabolcsi ist in seiner zeitgeschichtlichen Auslegung weniger konkret. Er sieht die *Cantata profana* als »a warning alarm against the approaching horrors«, Szabolcsi: *Miraculous Mandarin* (1976), S. 36.

ist die Volksmusik tatsächlich nicht vertreten, sehr wohl aber auf jene analytisch-synthetische Weise, wie sie so bezeichnend für Bartóks Komponieren ist. Auch in *Egyedül a tengerrel* konnte er ja durch eine exponierte pentatonische Phrase auf den Reinheitsnimbus der Volksmusik anspielen, ohne dafür gleich eine Volksliedmelodie zitieren zu müssen. In jedem Fall zeigt Losseffs Ansatz, dass noch nicht einmal Einigkeit über die Bedeutung der »reinen Quelle« herrscht und das letzte Wort in der Interpretation der *Cantata profana* sicher noch nicht gesprochen ist. Darin liegt aber ohnehin kein Defizit, oder mit den Worten Ferenc Lászlós: »Was [die Interpretation] angeht, so hat jeder das Recht, seine Vorstellungen vor der wissenschaftlichen Öffentlichkeit auszubreiten, und jeder kann mehr oder weniger recht haben, ausgenommen jener, der möglicherweise meint, das ›letzte Wort‹ über das ›Sagenswerte‹ der außergewöhnlich bedeutungsreichen Geschichte und der daraus inspirierten Partitur auszusprechen.«³⁹³ Und so ist die *Cantata profana* zwar die »deutlichste Manifestation von Bartóks Philosophie«, aber von der Deutlichkeit einer wörtlichen Botschaft eben doch ein gutes Stück entfernt. Sein Mitteilungsbedürfnis ist hellwach wie in allen übrigen originalen Vokalwerken. Aber weil er offenbar keine Neigung hatte, seine Komposition durch verbale Erklärungen und Deutungen zu flankieren, spricht am Ende immer das Kunstwerk selbst zu uns, und dieses ist eben nicht ein- sondern vieldeutig.

Klar dürfte indes jedem Hörer sein, dass die *Cantata profana* sich eben nicht damit bescheidet, die Fabel von den neun Jägersöhnen als unterhaltendes Folklore-Fundstück zu präsentieren. Es ist sofort zu verstehen, dass hier von Allgemeinem die Rede ist – unserer Welt, der Menschheit, dem Leben des Einzelnen? –, und so lässt sich vielleicht auch eine einfache Antwort auf die Frage finden, warum Bartók die Bezeichnung als »profane Kantate« wählte.³⁹⁴ Der Verweis auf das Genre der Kantate fügt sich in eine Reihe von barockisierenden Merkmalen der *Cantata profana* ein, zu denen auch eine Vokalfuge, die Anspielung auf die *Matthäus-Passion* oder die Chorverwendung im Stil der Turbae gehören. Tatsächlich bedient die *Cantata* im Grunde ja einen ähnlichen Besetzungsapparat wie viele Bach-Kantaten – Orchester, Chor, Vokalsoli –, der zudem nicht in geballter Klangmassierung, sondern in abgegrenzter, alternierender Abfolge verwendet wird. Dabei singt der Chor sowohl polyphone als auch homophone Abschnitte. Letztere dürfen hier technisch durchaus in die Nähe der Choräle gerückt werden. Die Bezeichnung als »Kantate« wird so schon plausibel, hat aber natürlich weitere Assoziationen. Das Gros

392 Vgl. Losseff, Nicky: Casting Beams of Darkness into Bartók's *Cantata Profana*, in: *twentieth-century music* 3,2 (September 2006), S. 221–254, insbesondere S. 244–248 und 250–252. Losseff argumentiert, dass die Schlusswendung der *Cantata* die Zieltonart D-Dur und die anvisierte Schlusskala regelrecht bekämpfe. Ein Triumph welcher Art auch immer, könne hierin nicht ausgedrückt sein. Dabei sollte aber bedacht werden, dass es zu jeder Kadenz, die eine überzeugende Schlusswirkung haben soll, gehört, dass sie eine Spannung zum Zielklang aufbaut. Erst dadurch kann es zu einer auf- oder erlösenden Wirkung kommen, und diese Wirkung ist auch in der *Cantata* zu hören. Man mag die vorherige Spannung als »Kampf« interpretieren oder nicht, aber mit der Auflösung ist der »Triumph« letztlich erreicht, auch wenn es Mühe gekostet haben mag.

393 László: *Cantata profana* (1980), S. 213, übersetzt aus dem Ungarischen. Im Original: »Ami ezt illeti, kinek-kinek joga, hogy elképzeléseit a tudományos nyilvánosság elé tárja, s mindenkinek lehet többé-kevésbé igaza, kivéve azt, aki netán ›az utolsó szót‹ vélné kimondani a rendkívül jelentésgazdag történet és a belőle ihletett partitúra ›mondanivalójáról‹.«

394 Im bereits erwähnten Brief an Sándor Albrecht schrieb Bartók ausdrücklich, dass es sich nicht um ein Oratorium, sondern eine Kantate handle.

der barocken Kantaten und insbesondere des Bach'schen Kantatenschaffens gehört zur kirchlichen Musik, ist fest verankert im christlichen Glaubenssystem und erhält seinen Sinn überhaupt erst in ihm. Letztlich muss darin die Bedeutung des »Profanen« in Bartóks Kantate liegen: Sie steht entschieden außerhalb³⁹⁵ der christlichen Religion oder der überkommenen Religionen überhaupt. Und wahrscheinlich dürfen wir in dieses »Religiöse« auch alle politischen und gesellschaftlichen Ideologien mit einbeziehen, die gerade in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts beispiellose Erfolge feierten. Die *Cantata profana* bezieht sich jedoch ausdrücklich auf das uns umgebende Weltliche, nicht nur auf die innere Folgerichtigkeit eines bestehenden Glaubenssystems. Gleichzeitig wird die Anspielung auf Bachs Passion aber so offen und unmissverständlich platziert, dass sie wie ein Ausrufezeichen fungiert. Wie in der Passionsmusik soll auch hier eine Botschaft vermittelt werden, ein Bekenntnis umfassender Bedeutung – sogar, so Hunkemöller, »in wünschenswerter Offenheit«³⁹⁶ –, nur eben nicht jenes der Evangelien. In beiden Geschichten geht es um Erlösung, und offenbar auch beide Male um die Erlösung des Menschen vom eigenen Makel, mag man darin nun Sünde sehen oder auch Zwietracht und egoistische Stagnation. Nur geschieht dies einmal nach dem Willen des Vaters durch das Selbstopfer eines menschengewordenen Gottes und einmal gegen den Willen des Vaters, aus eigener Entscheidung der Verwandelten. Interessanterweise scheint hinter dieser Verwandlung – oder besser: Wandlung – auch keine übergeordnete Macht zu stecken. Der letztendliche ungarische Wortlaut der *Cantata profana* spricht nicht davon, dass die Söhne von jemandem verwandelt werden: »Szarvasokká lettek: Karc sú szarvasokká váltak erdő sűrűjében.« – »Zu Hirschen wurden sie: Zu schlanken Hirschen wurden sie im Dickicht des Waldes.« Und in der Textreprise noch deutlicher: »Szarvassá változtak ott a nagy erdőben.« – »In Hirsche verwandelten sie sich dort im großen Wald.« Das Libretto sieht keine lenkende Macht vor, der Folge geleistet werden müsste. Man kann sie natürlich hineininterpretieren, aber in Wahrheit funktioniert die Erzählung vollständig auf der Ebene der Söhne und des Vaters, eine übergeordnete Instanz oder Gedankenstruktur spielt keine Rolle. Das Werk ist insofern eben nicht religiös, sondern weltlich, profan.

Die Begriffe der (geistlichen) »Kantate«, der »Passion« und des »Profanen« eröffnen in jedem Falle eine anregende Spannung zwischen der geistigen Welt des Christentums und jener der *Cantata profana*. Der mythologische Hintergrund der Colinde, derer Bartók sich bedient, erscheint uns auf den ersten Blick vielleicht kryptischer und verschleierter als Bilder und Mythologie des Christentums; aber diese sind im Laufe der Jahrhunderte ja auch zu einer Art *lingua franca* der abendländischen Kunst geworden. Die Welt der Hirsch-Colinde wird das nie werden.

395 Tatsächlich meint das lateinische »profanus« ja etwas »vor dem heiligen Bezirk Liegendes«. Übrigens verbirgt sich hinter dem Titel nicht die gängige ungarische Übersetzung des Terminus »weltliche Kantate«: Hier hätte dann von »világi kantáta« die Rede sein müssen.

Vikárius versucht, Bartóks Verständnis von »profan« aus dessen Aufsatz »Rumänische Volksmusik« von 1933 heraus zu ergründen. Dort wird »profan-rituelle« Tanzmusik von »religiös-rituellen« Colinde abgegrenzt. Zum Begriff der »Kantate« weist Vikárius auf die zeitliche Verankerung barocker Kantatenzyklen im Kirchenjahr hin: Auch die *Cantata profana* hat mit ihrem Bezug zur Wintersonnenwende eine feste jahreszeitliche Zuordnung. Vgl. Vikárius: *Cantata profana* (1993/94), S. 298–300.

396 Hunkemöller: *Beginnen* (2013), S. 67, wobei natürlich immer noch gehöriger Interpretationsspielraum bleibt, so dass sich »Offenheit« auch in anderem Wortsinn verstehen ließe.

Nur muss sie es gar nicht, weil ihre archaischen Bilder und Metaphern uns tatsächlich auch ohne theologischen Unterbau direkt ansprechen können. Eine weit verzweigte, beziehungsstiftende Exegese der *Cantata profana* ist daher ohne Zweifel wünschenswert und wertvoll, aber sie scheint mir kein notwendiger Schlüssel zu ihrem Verständnis zu sein. Stattdessen wirkt Talliáns einfache aber schlagende These, in der *Cantata profana* eine Opposition zur Passionsgeschichte zu erkennen, umso plausibler. Freilich, auch diese These der Spannung zwischen »weltlicher« und »geistlicher« Sphäre funktioniert erst, indem sich die Interpretation der Hirsch-Colinde aus dem Metaphernschatz der Bibel bedient. Aber dieser Weg ist vergleichsweise geradlinig. Aus dem Gegensatz zwischen dem einsamen Gebet im Garten Gethsemane und der Entscheidung der Hirsche entsteht eine aufschlussreiche Lesart. Der angebotene Kelch des Vaters ist in beiden Fällen nicht willkommen, aber nur die verwandelten Söhne haben die Stirn, ihn abzulehnen.

Die wichtige Frage, warum in der endgültigen Fassung der ursprüngliche rumänische Text durch die ungarische Übertragung ersetzt wurde, ist bislang nicht abschließend geklärt worden. Es sind schon verlegerische Motive vermutet worden, aber schlüssiger ist der Hinweis auf die politische Stimmung der 1930er Jahre: Der Vertrag von Trianon hatte nach dem Ersten Weltkrieg die Reduzierung des ehemaligen Großungarns zu einem Rumpfstaat von einem Drittel seines früheren Territoriums besiegelt. Ein immer stärker werdender ungarischer Revisionismus war die logische Folge, analog zu den Auswirkungen des Versailler Vertrages auf die deutsche politische Stimmung dieser Jahre. Gerade Rumänien hatte mit dem Anschluss Siebenbürgens einen beträchtlichen Gebietsgewinn auf Kosten des alten Ungarns zu verzeichnen. In dieser Situation wäre es von der ungarischen Öffentlichkeit sicher sofort als Politikum aufgefasst worden, wenn der bekannteste zeitgenössische Komponist des Landes mit der Vertonung eines rumänischen Textes vors Publikum getreten wäre. Die Botschaft des Werkes hätte dann ohne Weiteres unter einer oberflächlichen Diskussion über den Patriotismus Bartóks begraben werden können.

Darin mag ein Grund dafür liegen, dass der Komponist die rumänische Textgrundlage der *Cantata* unterdrückte. Aber es ist gleichzeitig denkbar, dass er sich der Wirkung seines ungarischen Textes einfach sicherer war. Noch während der Arbeit hatte er die Hilfe des Muttersprachlers Brăiloiu gesucht und fühlte sich möglicherweise bis zuletzt nicht wohl dabei, der Wirkung eines Textes zu vertrauen, der ihm nicht mit der gleichen Unmittelbarkeit vor Augen stand wie seine eigene ungarische Version. Überhaupt ist das Libretto der *Cantata profana* mehr als nur die Kombination und Einrichtung zweier Texte der Volksdichtung. In der Forschung hat es ziemlich einhellig den Status eines vollgültigen literarischen Werkes erhalten. Schon im rumänischen Libretto näherte Bartók den volkssprachlichen Wortgebrauch der literarischen Sprache an und fügte als wirkungsvollsten Eingriff eine Textrekapitulation an, die in keinem der Quellentexte vorkommt. Für die ungarische Übertragung fügte er neue Verse hinzu und glich den Stil nun vollends einem literarischen Niveau an. Neu ist hier auch die Nennung eines »Zauberhirsches« (»csodaszarvas«) statt eines gewöhnlichen Hirsches.³⁹⁷ Damit rückt der Text näher in

397 Diese Entscheidung ist offensichtlich sehr bewusst getroffen worden: An dieser Stelle notierte Bartók im Particell-Entwurf zuerst »szép szarvasnyomra« (»auf der Spur eines schönen Hirsches«), strich den Ausdruck durch und verbesserte »csodaszarvasnyomra« (»auf der Spur eines Zauberhirsches«).

Richtung ungarischer Sagenwelt, wo der Zauberhirsch eine verbreitete Figur ist. Eine Kuriosität umgibt das Motiv der »Brücke«: In den Colindă-Texten kommt dieser Begriff eigentlich nicht vor, wurde aber von Bartók im Zuge seiner wissenschaftlichen Aufarbeitung versehentlich hineinübersetzt. Der Fehler fiel rechtzeitig auf und ist dementsprechend in seiner veröffentlichten Colindă-Monographie nicht mehr zu finden. Im Text seiner *Cantata* aber feierte die »Brücke« ihre Rückkehr, und zwar als bewusste künstlerische Entscheidung Bartóks, der offenbar Gefallen am Motiv der Brückenüberquerung gefunden hatte.³⁹⁸

So selbständig und unabhängig wie hier ist Bartók in der Einrichtung seiner Texte weder bei *Herzog Blaubarts Burg* noch bei den Liedern op. 15 und 16 gewesen. Allenfalls ließe sich an die jugendlichen *Liebeslieder* denken, die er mit einigen Griffen gezielt auf die eigene Gefühlssituation zurechtbog. Aber dort hatte er es mit fertigen dichterischen Schöpfungen zu tun. Die *Cantata profana* nahm ihren Weg von zwei Fundstücken der Volksdichtung zu einem sorgfältig ausgefeilten Text literarischen Niveaus. Bartók ist – wie zu sehen war – nie schüchtern im Umgang mit seinen vertonten Texten gewesen, so dass sein Umgang mit den Colinde an sich nicht neuartig ist. Die Entstehung des *Cantata*-Librettos war aber qualitativ ein Wendepunkt: Für eines seiner gewichtigsten Werke bediente sich Bartók aus dem Fundus der Volksdichtung. Bei seinen noch folgenden originalen Vokalwerken, *Aus vergangenen Zeiten* und den 27 *Chören*, sollte er diese Methode erneut aufgreifen und als Textarrangeur tätig werden, wenn auch das Resultat nicht mehr das epische Format der *Cantata* erreichte.

Sein *Cantata*-Libretto hat Bartók offensichtlich sehr geschätzt. Im September 1936 verlas er den ungarischen Text eigens im Ungarischen Rundfunk³⁹⁹ und fertigte noch Jahre später in der amerikanischen Emigration ohne erkennbaren äußeren Anlass eine englische Übertragung an. Demgegenüber sind seine Auskünfte zur Textherkunft seltsam unbestimmt geblieben: Der Partiturdruk von 1934 nennt als Textquelle »Worte nach Volksliedertexten«. ⁴⁰⁰ Gegenüber Octavian Beu stellte Bartók zwar klar, dass die Musik »eigene Erfindung« und »auch keine Nachbildung rumän.[ischer] Volksmusik« sei, schrieb dann aber von der »Vertonung eines [!] rumän.

398 Vgl. László: *Cantata profana* (1980), S. 240–243. Die Ansicht vom eigenen literarischen Wert des Librettos vertrat schon 1946 Karl Kerényi in seinem kurzen aber einflussreichen Essay zur *Cantata profana*, vgl. Kerényi, Karl: Béla Bartóks »Cantata profana« [1946], in: Karl Kerényi: *Wege und Weggenossen 2*, hrsg. v. Magda Kerényi (= *Karl Kerényi. Werke in Einzelausgaben* v.2), München 1988, S. 367. László untersuchte eingehend die Eingriffe Bartóks bis zum endgültigen ungarischen Libretto und sah Kerényis Einschätzung bestätigt. Vgl. László: *Cantata profana* (1980), S. 230–252, insbesondere die Zusammenfassung auf S. 248–252.

Die Anfügung der Textreprise ist eine relativ späte Entscheidung gewesen. Offenbar war der Schluss des Werkes selbst da noch unklar, als Bartók bereits mit der Orchestrierung begann, vgl. Vikárius: *Cantata profana* (1993/94), S. 54–56. Am 1. September 1930 schrieb Bartók erleichtert an seine Frau Ditta, zwei Tage zuvor die *Cantata profana* fertiggestellt zu haben und wies besonders auf die endlich gefundene Schlusslösung hin: »[...] ich bin sehr zufrieden mit dem Abschluss: er ist nicht überlang geworden, und trotzdem ist er gut in Ausdruck und Schlusswirkung.« Bartók: *Családi levelei* (1981), S. 496, übersetzt aus dem Ungarischen.

399 Die Aufnahme ist gegenwärtig auch online verfügbar: Bartók, Béla: A kilenc csodaszarvas. Bartók Béla a *Cantata Profana* szövegét szavalja [Die neun Zauberhirsche. Béla Bartók trägt den Text der *Cantata profana* vor], URL: http://magyarradio.hu/index.php?option=com_content&task=view&id=468&Itemid=137 (ehemals Magyar Rádió Zrt., zuletzt geprüft am 20. Dezember 2016).

[ischen] Col.[indä]-Textes«. ⁴⁰¹ Über die Gründe mag man spekulieren: Vielleicht nahm Bartók die Leistung hinter dem Libretto weniger wichtig als spätere Rezipienten. Womöglich lag ihm auch wenig daran, den Text zum Gegenstand ausführlicher Literaturkritik werden zu lassen: »Worte nach Volksliedertexten« konnten als eine Art »objet trouvé« kaum in diese Gefahr geraten.

Der Text der *Cantata profana* unterteilt sich inhaltlich in fünf Abschnitte unterschiedlichen Umfangs. Die einführende Erzählung vom Jäger und seinen neun Söhnen umfasst 13 Verse zu je sechs Silben. Der Bericht von Jagd und Verwandlung der Söhne erstreckt sich ähnlich lang, über 15 Verse, und verwendet bis auf das hervorstechende, achtsilbige »Karc sú szarvasokká váltak« (»Zu schlanken Hirschen wurden sie«) ebenfalls nur Sechssilbler. Die Suche des Vaters wird in weiteren 15 Versen beschrieben, zunächst in sechssilbigen Versen, dann – mit der Entdeckung der Brücke – in achtsilbigen. Nur die beiden Verse, die beschreiben, wie der Vater auf die Hirsche anlegt, sind auf sieben Silben verkürzt. Der Dialog, das Herzstück des Librettos, erstreckt sich über 56 Verse, die wieder überwiegend sechssilbig ausfallen. Dazwischen sind allerdings auch einzelne längere oder kürzere Zeilen eingestreut, die die Struktur auflockern. Darunter fällt vor allem die kurzzeitige Erweiterung auf acht Silben (»A mi édes jó anyánkhoz« – »Zu unsrer lieben guten Mutter«) auf, der dann die plötzliche Verkürzung auf fünf Silben folgt: »De mi nem megyünk!« (»Doch wir gehen nicht mit!«) Die Ablehnung des Sohnes wirkt durch diesen Griff schon in unvertonter Form harsch und entschlossen.

Die Rekapitulation lässt die gesamte Fabel verkürzt in 23 Versen Revue passieren und hält sich wieder vorwiegend an eine sechssilbige Zeilenlänge. Ein eigentümlicher Effekt kommt schließlich in den letzten zwölf Versen zustande. Hier wird die Erklärung des Sohnes aufgegriffen, nicht mehr durch Türen zu gehen, Kleidung zu tragen oder aus Bechern zu trinken, sondern nur noch durch Täler und zwischen Blattwerk zu wandern und den Durst aus reinen Quellen zu stillen. Es entsteht ein wiederholter Steigerungseffekt, indem Bartók die Verslänge in vier Dreizeilern jeweils aufsteigend von fünf bis sieben Silben anordnet. Nur die letzte Versgruppe schließt mit zwei Sechssilblern ab:

400 Eine Neuauflage der 1950er Jahre ist offenbar auf das rumänisch-ungarische Wirrspiel hereingefallen und gibt irrtümlicherweise »Worte nach ungarischen Volksliedertexten« an. Später ist das in »Text nach alten rumänischen Volksliedern« geändert worden. Eine 2011 bei Bartók Records erschienene ungarisch-englische Neuauflage der *Cantata profana* gibt an: »Based on Roumanian Christmas Carols. Hungarian Adaptation by Béla Bartók«. Vgl. Bartók, Béla: *Cantata Profana / The Nine Enchanted Stags / A kilenc csodaszarvas*, hrsg. v. Nelson Dellamaggiore und Péter Bartók, [Homosassa] 2011 (Klavierauszug).

1951 ging man außerdem dazu über, in Klavierauszug und Partitur eine englische Übersetzung hinzuzufügen (verfasst von Dimitri Calvocoressi, 1955 ersetzt durch die Übersetzung Robert Shaws) und dafür den ungarischen Text zu eliminieren. Diese Praxis wird absurderweise bis heute in Ausgaben der Universal Edition aufrecht erhalten. Eine 2012 bei Bartók Records erschienene Studienpartitur verwendet wieder den ungarischen Text zusammen mit Robert Shaws englischer Übersetzung, lässt dafür aber die deutsche Version von Bence Szabolcsi weg.

401 Im bereits weiter oben zitierten Brief vom 10. Januar 1931, Bartók: *Briefe II* (1973), S. 83.

[...]

És az ő szarvuk	5	Und ihre Geweihe
Ajtón be nem térhet,	6	Passen nicht durch Türen,
Csak betér az völgyekbe;	7	Passen nur in die Täler;
A karcsú testük	5	Ihre schlanken Leiber
Gunyában nem járhat,	6	Können nicht mehr in Kleidern gehen,
Csak járhat az lombok közt;	7	Können nur zwischen Laubwerk gehen;
A lábuk nem lép	5	Ihre Füße treten nicht
Tűzhely hamujába,	6	Auf der Asche der Feuerstelle,
Csak a puha avarba;	7	Treten nur auf weiches Laub;
A szájuk többé	5	Ihre Münder, nicht mehr
Nem iszik pohárból,	6	Trinken sie aus Gläsern,
Csak tiszta forrásból.	6	Nur aus reinem Quell. ⁴⁰²

Eine derartige Handhabung und Anordnung der Verse besteht in den beiden rumänischen Ursprungstexten freilich nicht. Auch Erdélyis Übersetzung, die Anfang 1930 in *Nyugat* erschien, ist hierfür kein Vorbild; sie hält sich strikt an sechssilbige Verse. Bartók hingegen kommt insgesamt zu einer unakademischen, aber keineswegs formlosen Textanlage, die den Handlungsfluss wirkungsvoller gliedert, als es eine monoton gleichsilbige Versfolge könnte. Schon in der Einrichtung des Librettos zeigt sich sein wacher Sinn für Dramaturgie.

2.4.3 Musikalische Analyse

In der *Cantata profana* besetzt Bartók zum ersten Mal in einer reifen, originalen Komposition einen Chor, und sofort fällt diesem die tragende, strukturgebende Rolle für den gesamten musikalischen Verlauf zu. Die Abwechslung in der musikalischen Struktur und die herrschende Stimmung werden maßgeblich vom Chor gesteuert, nicht mehr vom Instrumentalpart wie noch in *Herzog Blaubarts Burg* und den Liedern op. 15 und 16. Auch wichtige Motive werden weitgehend durch den Chor eingeführt. Dazu passt, dass der Schlussklang, das »letzte Wort« des Werks, alleine dem Chor gehört, lediglich ein einzelner leiser Paukenschlag ist als endgültiger Abschluss noch zu hören. Insofern bedeutet die *Cantata profana* nicht weniger als Bartóks endgültige Neuerschließung des Chorklangs für die eigene Ausdruckswelt. Nicht umsonst folgen in den nächsten Jahren mit *Aus vergangenen Zeiten* und den 27 *Chören* reine A-cappella-Werke, mit denen das neue Zutrauen zu den Möglichkeiten vokalen Ausdrucks weiter erprobt wird. So gesehen ist die *Cantata* das Scharnier zwischen der ersten, solistisch ausgerichteten Hälfte von Bartóks originalen Vokalwerken und der chorisches ausgerichteten zweiten. Dabei wird zu sehen sein, dass die Solo-Partien für Tenor und Bariton gegenüber dem Operneinakter und den

402 Möglichst wörtliche Übersetzung.

Klavierliedern durchaus neue Facetten zeigen, in Stil und Konzept aber auch deutlich auf die früheren Werke zurückweisen.

Die Frage, ob und wie stark die Melodien der rumänischen Colinde die Musik der *Cantata* beeinflusst haben, ist im Grunde schon von Bartók selbst beantwortet worden, als er gegenüber Beu die »eigene Erfindung« betonte und eine »Nachbildung rumän.[ischer] Volksmusik« ausschloss. Einen analytischen Anhaltspunkt bietet darüber hinaus Breuers Untersuchung zum Einfluss der Colindă-Rhythmik auf Bartóks Instrumentalmusik. Als typisches Merkmal dieser Rhythmik nennt er dabei vor allem einen flexiblen Wechsel der Taktarten, der auch die Änderung der Zählereinheit mit einschließt. Breuer räumt allerdings ein, dass derartige »Colindă-Rhythmik« nicht automatisch rumänisch klingt, wenn nicht auch die Melodik rumänischen Charakter annimmt.⁴⁰³ Tatsächlich würden sich Passagen ähnlicher Rhythmik in der *Cantata* finden, allerdings auch in den Liedern von 1916 und in *Herzog Blaubarts Burg*, die mit rumänischer Folklore wenig zu tun haben. Es ist also problematisch, darin einen eigenen Colindă-Einfluss sehen zu wollen, und in der Tat lässt sich die vielfältige Melodik der *Cantata* nicht auf die Imitation eines bestimmten Volksliedtypus festlegen. Eine bemerkenswerte Parallele zwischen Bartóks Werk und der Colindă-Praxis betrifft allerdings die Chorverwendung: Die Colinde wurden üblicherweise abwechselnd von zwei Gruppen vorgetragen und könnten damit die Doppelchorbesetzung der *Cantata profana* angeregt haben.⁴⁰⁴

In der Forschungsliteratur sind musikalische Analysen zwar nicht in der Fülle vorhanden wie im Falle von *Herzog Blaubarts Burg*, aber es gibt einige eingehende und gewichtige Beiträge, die eingangs bereits erwähnt wurden. Lendvais Analyse von 1964 ist die bislang umfassendste, detaillierteste und in einzelnen Punkten wohl auch einflussreichste. Sie verrät einerseits den Anspruch, die außermusikalische Aussagekraft und den inneren Zusammenhang des Werkes bis in Details von Harmonik und Melodik hinein nachzuweisen; andererseits verwendet Lendvai hier seine speziell auf Bartók zugeschnittenen Begriffsbildungen und ordnet so die *Cantata* in sein eigenes umfassendes Konzept Bartók'scher Tonsprache ein. Chazelles sorgfältige Aufschlüsselung der Form konzentriert sich vor allem auf sich überschneidende und ineinander verschachtelte Verhältnisse im Goldenen Schnitt und eine Art formaler Selbstreferenz – Chazelle bringt den Begriff »abyrne« aus bildender Kunst und Literatur ins Spiel –, so dass Unterabschnitte des Werkes die Gesamtform im Kleinen repräsentieren. Sólyoms Beitrag von 1981⁴⁰⁵ nimmt oft kommentierend auf frühere Analysen Bezug und weist mehrmals auf funktionsharmonische Wirkungen und Zusammenhänge der *Cantata* hin. Anders als Lendvai, der funktionsharmoni-

403 Vgl. Breuer, János: Kolinda-ritmika Bartók zenéjében [Colindă-Rhythmik in Bartóks Musik], in: *Zeneelmélet, stíluselemzés. A Bárdos Lajos 75. születésnapja alkalmából tartott zenetudományi konferencia anyaga* [Musiktheorie, Stilanalyse. Bericht zur musikwissenschaftlichen Konferenz anlässlich des 75. Geburtstags von Lajos Bárdos], hrsg. v. Ágnes Takács, Budapest 1977, S. 85 und 99. Im ersten homophonen Einsatz des Chores (T. 27 ff.) erkennt Vikárius allerdings eine Anlehnung an die Melodien der Colinde, vgl. Vikárius: *Cantata profana* (1993/94), S. 277–281.

404 Bartók selbst hatte zum Studium des Brauchtums hinter den Colinde nur wenig Gelegenheit, kannte aber die Praxis des doppelchörigen Vortrags. Vgl. Bartók: *Melodien der rumänischen Colinde* (1968), S. xxx f.; Tallián: *Átmenet mítosza* (1983), S. 102 und Vikárius: *Cantata profana* (1993/94), S. 281.

405 Sólyoms Analyse ist zwar 1991 in *Magyar Zene* erschienen, wird dort aber auf 1981 rückdatiert.

sche Begriffe zwar verwendet, aber in Bezug auf Bartóks Musik grundlegend neu besetzt, meint Sólyom hier tatsächlich traditionelle durmolltonale Klangwirkungen. Antokoletz' Analyse wiederum konzentriert sich gezielt auf den Zusammenhang von Anfang und Schluss des Werkes: Wie Lendvai aufzeigte, tauchen die Skalenläufe der Orchestereinleitung am Ende des Werks in genauer Krebsumkehrung auf. Darauf baut Antokoletz seine Darstellung auf und stellt den gesamten musikalischen Verlauf der *Cantata profana* ins Zeichen dieser »Skalentransformation«.



Abb. 2: Die Anfangstakte der *Cantata profana* exponieren eine Moll-Skala mit verminderter Quint, einen Modus der »Heptatonia secunda«. Der Schluss des Werkes zeigt die anfängliche Tonleiter in genauer Krebsumkehrung.⁴⁰⁶

Die genannten Analysen haben grundsätzlich andere Zielsetzungen als die vorliegende Arbeit und setzen sich nicht speziell mit der vokalen Machart des Werkes auseinander. Es führt also nicht in die beabsichtigte Richtung, sie hier in jeder Einzelheit nachzuvollziehen, auch wenn sie eine wichtige Basis für Aufschlüsse und Anregungen darstellen. Das grundlegende Interesse der folgenden Analyse konzentriert sich erneut auf vokale Melodik, Tonalität und Harmonik, den harmonischem Zusammenhang von Vokal- und Instrumentalpartien, auf Form und musikalische Textdeutung.

Melodik: Die Solo-Partien und die Melodik der Chorabschnitte

Nachdem in den vorigen Kapiteln immer von solistisch besetzten Vokalpartien die Rede war, sind die Tenor- und Bariton-Soli hier natürlich die nächstliegenden Anknüpfungspunkte zu den früheren Vokalwerken. Das Bariton-Solo gibt die Bitte des Vaters wieder und wird umrahmt von den beiden Reden des Hirschsohnes, umgesetzt in zwei ausgedehnten Tenor-Soli. Das zweite davon wird durch einen Choreinwurf zweigeteilt; hier entsetzt sich der Chor über die Ablehnung des Sohnes, dem Vater zu folgen. Wenn der Sohn anschließend die Unmöglichkeit der Rückkehr erklärt, schaltet sich zeitweise auch der Bariton fragend ein, hält sich gegenüber dem Tenor aber deutlich im Hintergrund. Das eigenständige Bariton-Solo zuvor wird seinerseits durch einen Zwischenruf untergliedert, wenn der Chor dem Vater bei seiner Forderung unterstützend beispringt (»Menjetek ti véle!« – »Geht mit ihm!«).

⁴⁰⁶ Die Darstellung ist angelehnt an Lendvai: *Bartók dramaturgiája* (1964), S. 225.

Vorrede	Tenor-Solo I	Vorrede	Bariton-Solo			Vorrede	Tenor-Solo II		
Chor		Chor		Chor-einwurf		Chor		Chor-einwurf	+ Bariton
T. 38–42	43–95	96–102	103–111	111–114	115–163	163–167	168–187	188–192	193–215

Abb. 3: Eine Übersicht über die Abfolge der Soloabschnitte im zweiten Satz.

Dem Tenor kommt noch ein finales Solo zu, das nicht zum Dialog gehört, sondern in den letzten Takten des Stücks die abschließende Kadenz nach D-Dur ornamentiert. Der Sohn bekräftigt hier noch einmal sein neues Credo: »Csak hűvös forrásból« (»Nur aus kühlem Quell«).⁴⁰⁷ Die Solo-Abschnitte des Dialogs sind in Form und Tonalität in sich eigenständig aufgebaut und zeigen die schon gewohnte tonale Untergliederung entlang der Textstruktur. Der vielsagende Umgang mit Volksliedanspielungen, wie er zum Beispiel in Opus 16 zu sehen war, ist in den *Cantata-Soli* sogar noch gesteigert.

Das erste Tenor-Solo hebt mit einem melodischen Stil an, der in Bartóks Vokalmusik bislang noch kein Vorbild hatte: In merkwürdig zitternden, nicht-diatonischen Melismen werden zentrale Töne umsungen. In einer unwiderstehlichen Steigerung schrauben sie sich immer weiter nach oben, vom *g* über *b*, *h*, *cis*¹, *d*¹, *es*¹, *e*¹, *f*¹, *fis*¹ und *g*¹ zu einem ersten expressiven Höhepunkt auf *gis*¹. Eine Sequenz aus Quartsprüngen aufwärts und Terzsprüngen abwärts wirkt wie ein zwischenzeitliches Kraftholen, bevor es wieder weiter nach oben zum *a*is¹ geht, mit dessen Auszierung auch der Hochtön *c*² erreicht wird. Wie ein leicht erschöpfter Abschwung senkt sich die melodische Linie danach wieder zum Schlusston *fis*¹ dieses ersten Solos. In vielen Analysen ist auf das Fremdartige und Entrückte dieses Gesangs hingewiesen worden. Dazu gehört auch, dass Bartók hier zum ersten Mal überhaupt nennenswerte vokale Melismen komponiert. Das stilistische Ausrufezeichen hat seinen Grund: Die Söhne sind nicht länger Teil ihrer früheren Umgebung, sprechen nicht mehr die Sprache der Menschen. Ihre Verwandlung ist grundlegend gewesen und betrifft nicht nur ihre Gestalt, sondern auch ihr Wesen.⁴⁰⁸ Aber bei aller Fremdartigkeit ist der Stil dieses ersten Tenor-Solos keine vollkommene Neuentwicklung. Der Ausdruck intensiver Erregung durch eine ausgedehnte stufenartige Steigerung der vokalen Linie erinnert an den Höhepunkt in *A vágyak éjjele*. Wie dort auch ist selbst die größte Expressivität immer eng an die Textgliederung gebunden, und jede Textphrase erhält ihre eigene geschlossene Melodieform. Das schlägt sich auch in der tonalen Anlage nieder, indem neue zentrale Töne immer zusammen mit neuen Versen angesteuert werden. Diatonische Muster scheinen dabei freilich allenfalls im Hintergrund durch. Ebenso wie in Opus 15 geschieht die Takteinteilung völlig unschematisch und orientiert sich einzig an der freien rhythmischen Entwicklung der Gesangslinie:

⁴⁰⁷ Der Wortlaut »Nur aus reinem Quell« ist nur vom Chor zu hören, nicht vom Tenor.

⁴⁰⁸ Lendvai: *Bartók dramaturgiája* (1964), S. 247f. und Tallián: *Átmenet mítosza* (1983), S. 222–224.

43 *Agitato, poco rubato*, ♩ = 150

Ked - ves_ é - des_ a - pánk, Ránk_
 Lieb - ster, gu - ter_ Va - ter, Ziel_
 te_ so - se cé - lozz! Mert té - ged_ mi_
 nicht auf_ dei - ne Söh - ne! Denn grau - sam_ durch -
 tú - zünk A_ szar - vunk he - gyé - re És_
 boh - ren dei - nen Leib_ die Ge - wei - he Und_
 úgy_ ha - ji - gá - lunk Té - ged rét - röl rét - re,
 schleu - dern dich er - bar - mungs - los_ von Wald zu Wal - de,

Nbsp. 79: Die ersten sechs Verse des ersten Tenor-Solos.

Das Solo ist bei aller Expressivität keineswegs formlos, sondern dreiteilig und grob nach einem A-B-A'-Schema aufgebaut: Die erste ausgedehnte Steigerung zum *gis*¹ wird motivisch von chromatischen Umspielungen bestimmt. Mit der nun folgenden Quartsprungsequenz tritt zwischenzeitlich ein retardierendes Moment ein. In der Schlusssteigerung und dem letztlich Abschwung greift das Solo dann wieder auf die vorherigen chromatischen Melismen zurück. Übrigens ist gerade im Zusammenhang mit der eigentümlichen Ornamentierung dieses Solos auf eine mögliche Nähe zur *Hora lungă* (etwa: »langes Lied«) hingewiesen worden, einem alten rumänischen Volksliedgenre, für das ein freies melodisches Improvisieren über einfache Melodiemodelle typisch ist.⁴⁰⁹ Wieder käme hier also die Assoziation einer alten Volksmusikschicht mit der Vorstellung von Kraft und Vitalität zum Tragen, die bei den Hirschgestalten mitschwingt.

Parlando, rubato ♩ = (104)

Că De - aș mu - ri - hă_
 hă_ hă_ hă_ hă - hă - pri - mă - va - ra, _

Nbsp. 80: Der Beginn einer *Hora lungă* in Bartóks *Maramureș*-Monographie, dort als Nr. 23d geführt.⁴¹⁰

Das Fremdartige oder auch ungebunden Archaische des Hirsch-Gesangs wirkt umso stärker im Kontrast mit der Antwort des Vaters. Diese ist nun wieder weitgehend syllabisch gehalten und wirkt melodisch markanter und konventioneller. Auch die Takteinteilung ist jetzt wieder stabil und hält sich im ersten Abschnitt an einen $\frac{3}{2}$ -, im zweiten an einen $\frac{3}{4}$ -Takt. Der erste Abschnitt ist bis zum kommentierenden Einsatz des Chors tonal geschlossen und auf C ausgerichtet. Allerdings nutzt Bartók auch hier zum Teil dichte Chromatik, stellt dem archaischen Tenor-Solo also keine blanke diatonische Antwort entgegen:

103 **Agitato**, $\text{♩} = 76-80$

É - des sze - ret - te - im, Ked - ves gyer - me - ke - im,
 Mei - ne Her - zens - kin - der, Mei - ne lie - ben Söh - ne,

105

Gyer - tek, gyer - tek ha - za, Gyer - tek vé - lem ha - za,
 Kommt mit mir, o folgt mir, Kommt mit mir, o folgt mir

107

Jó a - nyá - - tok vár - - már.
 Heim, zur gu - - ten Mut - - ter.

Nbsp. 81: Die anfänglichen Aufwärtssprünge mit dem anschließenden melodischen »Auffüllen« wirken konventioneller als die schwankenden Melismen des vorherigen Tenor-Solos. Der gleiche rhythmisch-melodische Grundgedanke taucht in drei Abwandlungen auf und löst sich dann in eine Fortspinnung auf: Der Vater insistiert auf seiner Forderung. Das Kopfmotiv des Solos ist an das Fugenthema der Jagdepisode angelehnt (s. weiter unten).

409 Vgl. ebd., S. 222–224. Tallián zitiert hier eine Vermutung László Somfais.

Bartók hat die Hora lungă in seiner 1923 erschienenen Monographie zur Volksmusik von Maramureş selbst charakterisiert: Die Gesänge sind demnach ohne feste Form und »ganz improvisationsartig«. Die Melodie besitzt einen »instrumentalen Charakter« und wird in sehr freier Weise mit Text unterlegt. Die Hore lunge wurden nach Bartóks Vermutung ausschließlich solistisch vorgetragen. Vgl. Bartók, Béla: *Volksmusik der Rumänen von Maramureş*, hrsg. v. Denijs Dille (= *Béla Bartók: Ethnomusikologische Schriften. Faksimile-Nachdrucke 2*), Budapest 1966, S. x f., Zitate: S. xi.

Das Tenor-Solo klingt freilich nur nach freier Improvisation und ist in Wirklichkeit das Ergebnis sorgfältiger Gestaltung. Als Endre Rösler vor der ungarischen Erstaufführung Probleme mit dem c^2 hatte und von Bartók eine Änderung der Stelle erbeten wurde, lehnte der Komponist dies zunächst kategorisch ab. Schließlich schrieb er dann doch eine Alternativversion, die die extreme Höhe vermied. Vgl. Bartók, Béla: *Ausgewählte Briefe*, hrsg. v. János Demény, Budapest 1960, S. 169 bzw. 274 f., außerdem Bartók, Béla: *Letters*, hrsg. v. János Demény, London 1971, S. 421, dort allerdings ohne Notenzitat.

410 Bartók: *Maramureş* (1966), S. 20. Die Kursivhervorhebung des Textes ist von dort übernommen.

Der folgende kurze Abschnitt nach dem Choreinwurf orientiert sich weiter am C als Grundton und hält sich fast ausnahmslos im Bereich einer c-Moll-Skala auf. Rhythmisch lehnt er sich zaghaft an ein Parlando-rubato an und leitet über in den abschließenden Teil des Bariton-Solos, der von einem starren Terzfallmotiv dominiert wird:

130

p dolce

A fák - lyák már ég - nek, Az asz - tal is
 Schon leuch - ten die Fa - ckeln, Ge - deckt schon die

133

ké - szen, A ser - le - gek tölt - ve.
 Ta - fel, Ge - füllt schon die Be - cher.

Nbsp. 82.

Danach verfällt der Bariton noch einmal in einen parlandoartigen Vortrag, eine Quint höher als vorher, und führt ein zweites Mal zu einer dreimaligen Wiederholung des Terzfallmotivs. Für das Bariton-Solo ergibt sich so das Formschema A-B-C-B'-C.

Die Antwort des Sohnes gleicht sich in Melodieform und Chromatik an die Bitte⁴¹¹ des Vaters an, ist aber weiterhin melismatischer als diese und wirkt dadurch erneut wie eine großzügig ausgezierte Improvisation. Nachdem der Sohn in einer trockenen Tonrepetition auf D – dem Anfangs- und Endton des gesamten Werks – seine Ablehnung ausgesprochen hat, und bevor er zur Erklärung ansetzen kann, fällt der Chor mit einem entsetzten Zwischenruf ein. Als der Sohn wieder anhebt – und im Hintergrund auch der Vater mit seinem ratlosen Fragen –, macht sich plötzlich eine stärkere Orientierung am ungarischen Parlando-rubato bemerkbar als vorher beim Vater: rhythmisch freies Rezitieren mit häufigen Tonrepetitionen und Phrasenschlüssen in breiter werdenden Notenwerten. Das schwankende Melisma aus dem ersten Tenor-Solo kommt in den Sinn, hat jetzt aber seine bedrohliche Erregtheit verloren und erinnert vielmehr an den Alten Stil des ungarischen Volkslieds. Die »Rezitationstöne« steigen schrittweise nach oben, ähnlich wie im ersten Solo des Sohnes, nur weniger aufgewühlt und viel kontrollierter. Vom anfänglichen g, auf dem zweimal Halt gemacht wird, wird zunächst h als Zwischenstufe angesteuert. Die letzte Phrase wendet sich schließlich in einem chromatischen Bogen nach d¹, das aber erst mit dem Beginn des 3. Satzes tatsächlich auch erklingt. Die Form dieses zweiten Abschnitts nach dem Chorzischenruf ist also relativ einfach: Viermal wird die gleiche melodische Grundkontur frei nachgezeichnet und deutet in der Abfolge der modalen Kadenzen einen

411 Vikárius hat aufgezeigt, dass die Partitur bei der Tempoangabe des Bariton-Solos fälschlicherweise eine Viertelnote statt einer halben Note als Zählzeit angibt. Das tatsächliche Tempo ist also doppelt so schnell wie lange angenommen und verändert dadurch natürlich den Charakter des Solos: Von einem »Flehen« des Vaters, wie es in der Literatur oft bezeichnet wurde, könne nun nicht mehr die Rede sein. Vgl. Vikárius: Könyörgő apa? (2007), S. 20–26 bzw. Vikárius: Pleading Father (2011), S. 174–194.

G-Dur-Dreiklang an. Dieser Abschnitt des Tenor-Solos zeigt die größte Nähe zum Vokalstil der *Blaubart*-Oper und der Lieder op. 15 und 16. Das Orchester liefert eine flächige Unterlage, über der sich das Vokal-Solo in rhythmisch flexibler Weise entfalten kann; Harfenarpeggios zwischen den Versen unterstreichen die Gliederung des Textes.

193

8 De mi nem me-gyünk, Mert a mi szar - vunk Aj-tón be nem tér - het,
Wir gehn nim - mer mit, Denn un - ser Ge-weih, Die Tü - re faßt's nicht mehr, Es

8 Csak be - tér az völ - gyek - be; A mi kar - csú tes - tünk
fin - det wohl im Wald nur Raum; Un - ser schlan - ker Kör - per

8 Gu - nyá - ban nem jár - hat, Csak jár - hat az lom - bok közt;
mag nicht Klei - der tra - gen, Schmiegt sich nur ans grü - ne Laub;

Nbsp. 83: Das Parlando-rubato des zweiten Tenor-Solos.

Erneut ist die melodisch-tonale Gliederung anhand der Versstruktur gut zu erkennen, wie es schon in früheren Werken fest zu Bartóks Solo-Vokalstil gehört hat. Wie dort auch kommt es nicht zu einer Abfolge diatonisch stabiler Modi; die melodischen Linien bleiben immer chromatisch angereichert, auch wenn in manchen Momenten diatonische Gerüste hindurchscheinen. Wie schon in den früheren Werken passt sich der melodische Fluss dabei keinem starren Takt-schema an, sondern führt zu einem häufigen Wechsel der Taktvorzeichnungen. Geschuldet ist das der sprachähnlichen, unartifizierten Rhythmik, durch die sich die Solo-Passagen grundsätzlich auszeichnen.⁴¹²

Diese Anlehnung an den Alten Stil und seine Parlando-Rhythmik führt uns zu einer Bartók'schen Assoziation, die vor allem für die *Fünf Lieder* op. 15 schon wichtig war: die Vorstellung von Unverfälschtheit, Ursprünglichkeit, Vitalität und Reinheit. Es ist kein Zufall, dass diese stilistische Färbung eben dann auftritt, wenn der Sohn sein neues Credo ausführt. Diese bedeutungsvolle Stilanlehnung funktioniert natürlich nur deshalb als Signal, weil der Alte Stil kein allgegenwärtiges Vorbild der Solo-Melodik und -Rhythmik ist. Wie es auch schon in Opus 15 und stärker noch in den Ady-Liedern zu sehen war, wird Volksliedmelodik nicht unreflektiert assimiliert, sondern kann als Mittel zur bewussten Charakterisierung und Textdeutung fungieren. Auch in *Herzog Blaubarts Burg* äußerte sich die Distanz zwischen Blaubart und Judith unter anderem in

⁴¹² Auch bei den Soli des Dialogs ist der ungarische Text in den Particell-Entwurf erst nachträglich eingefügt worden. Um eine möglichst sprachgerechte Betonung zu gewährleisten, justierte Bartók vor allem den ungarischen Wortlaut und notierte nur gelegentlich rhythmische Alternativen. Die rhythmische und melodische Substanz der Soli sollte offensichtlich trotz eines anderen Textes weitgehend unverändert bleiben.

seiner volksliednahen und ihrer chromatischeren Melodik. In der *Cantata profana* nimmt Bartók dieses Mittel wieder auf, verfährt aber im gedrängten Dialog von Vater und Sohn konzentrierter als zuvor – was zusammen mit anderen Möglichkeiten der Textdeutung weiter unten genauer beschrieben werden soll.

Die Melodik des Chors verhält sich dagegen in seinen homophonen Passagen diatonisch und rhythmisch sehr viel stabiler und einheitlicher. Reine Diatonik vermeidet Bartók aber auch hier. In seinem Rhythmus beschränkt sich der Chor grundsätzlich auf eine geringe Bandbreite an Notenwerten, was in den polyphonen Abschnitten zu einem homogeneren und kompakteren Klangbild führt. Es ergibt sich ein plastischer Kontrast zu den extrem beweglichen Soli.

27

Volt né - ki, volt né - ki, Ki - lenc szép szál fi - a volt,
 Von dem al - ten Man - ne, Der neun Söh - ne hatt' im Haus,

Volt né - ki ki - lenc szép szál fi - a, szép szál fi - a,
 Vom al - ten Man - ne, Neun, für - wahr neun Söh - ne hatt' er,

Nbsp. 84: Nach seiner kurzen, clusterartigen Einleitung setzt der erste Chor homophon ein, zunächst mit einfachen Akkorden in natürlichem cis-Moll. Rhythmisch wird der $\frac{3}{8}$ -Takt durch eine stetige Folge von zwei Achteln und zwei Vierteln aperiodisch aufgefüllt.

Die Linien der polyphonen Chorabschnitte wiederum sind chromatisch flexibler geformt. Wie in den homophonen Chorpässagen auch spielt die Rücksicht auf die Betonungsstruktur der Sprache eine zweitrangige Rolle. Das ist anschaulich daran zu sehen, dass die nachträgliche ungarische Textunterlegung im Particell-Entwurf fast ohne rhythmische Angleichungen auskommt und die musikalische Struktur praktisch unverändert vom rumänischen auf den ungarischen Wortlaut übertragen werden konnte.

Harmonik und Tonalität: Chor, Orchester und das Verhältnis zu den Solo-Partien

Die Harmonik der homophonen Chorpässagen ist in ihrer Dissonanzdichte eher gemäßigt. Passagen, in denen sich mehrere Stimmen zu zwei homophonen Strängen gruppieren und dann gegeneinander versetzt polyphon geführt werden, nehmen technisch zwar eine Mittelstellung zwischen Polyphonie und Homophonie ein, gehören stilistisch aber zur letzteren Gruppe. Hier dominieren keine halbtongesättigten, stark dissonanten Akkorde, sondern reguläre Dreiklänge. Der harmonische Zusammenhang ist dabei häufig sehr viel näher an herkömmlicher Funktionsharmonik als die gelegentliche Dreiklangverwendung in den früheren Kunstliedern. Echte Dominante-Tonika-Wendungen werden dennoch vermieden, so dass im Großen und Ganzen eine modale Harmonik mit weitgehender Konsonanz entsteht. Dabei zeigt sich eine klare Vorliebe für Terzen und Dreiklangsumkehrungen in Parallelführung:

38 Sopran, Alt

Jaj! De a leg-na-gyob-bik szar - vas, Jaj! a leg-ked-
 Weh! Den größ-ten hört er ru - fen, Weh! Den Lieb-lings-

Tenor, Bass

40

ve-sebb fi - ú, Jaj! Szó-val im - így fel - fe - le - le:
 sohn, den Jüng - ling, Weh! Weh, mit Men - schen - stim-me ru - fen:

Nbsp. 85: Die Chor-Vorrede vor dem ersten Tenor-Solo.

1 Sopran, Alt

Volt né - ki, volt né - ki
 Von dem al - ten Man - ne,

Tenor, Bass

Volt egy ö - reg a - pó, Volt né - ki, volt né - ki Szép szál
 Wun - der ward euch kund heut' Von dem al - ten Man - ne, Söh - ne
 Volt,
 Wun -

Nbsp. 86: Der homophone Choreinsatz zu Beginn des dritten Satzes.

Sopran I+II

Kar - csú szar - va - sok - ká vál - tak, szar - va -
 Seht, zu schlan-ken Hir - schen sind die Neun - ge -

Tenor I+II

Kar - csú szar - va - sok - ká vál - tak, szar -
 Seht, zu schlan-ken Hir - schen sind die Neun -

Nbsp. 87: Kanonische Parallelführung in Quarten (erster Satz).

Derartige Akkordparallelführungen sind in Bartóks kompositorischer Entwicklung schon früh Teil seiner individuellen Tonsprache geworden. In seiner Instrumentalmusik nutzte er sie mitunter ausgiebig, wie im *Klavierkonzert Nr. 1* von 1926. Im Zusammenhang mit den Vokalwerken ist natürlich an die imposante Szene der fünften Türe in *Herzog Blaubarts Burg* zu denken. Aber erst mit der *Cantata profana* findet dieses Stilmittel auch Eingang in den vokalen Klang selbst – ein Zeichen dafür, dass Bartók den Chor nach Maßstäben behandelte, die aus seiner Instrumentalmusik stammten, was bei seinen Solo-Vokalpartien nie der Fall ist. Da die *Cantata* mehrere anderweitige Bezugspunkte zur vorklassischen Musik hat, mag allerdings auch die Parallelführung in Sextakkorden in den Sinn kommen, wie sie in der Vokalmusik der Renaissance oder des Barock ein traditionell mögliches Mittel war. Das mag Zufall sein, aber es wäre in dieser Hinsicht interessant, dass Bartók sich ausgiebig die Freiheit zur Verwendung von Quartsextakkorden nimmt, die in der traditionellen Lehre von Kontrapunkt und Harmonik als Dissonanzen hätten gelten müssen.

Zum fortschreitenden Wechsel der Modi, wie er bei den Solo-Partien immer wieder zu beobachten ist, ergibt sich eine interessante Analogie in der Chorstruktur. Die Stimmen als Ganzes bewegen sich nicht frei im Zwölftonraum, sondern durchlaufen Phasen, in denen bestimmte Vorzeichen eingeführt und schließlich wieder aufgelöst werden. Die Wechsel des Tonmaterials nähern sich den Verswechseln des Librettos an, fallen aber nicht genau mit ihnen zusammen, zumal die Gültigkeit einzelner Tonräume durch die Überlappung der Stimmeinsätze nicht auf die Note genau festzulegen ist. Trotzdem lässt sich die Abwechslung tonaler Phasen gut nachvollziehen:

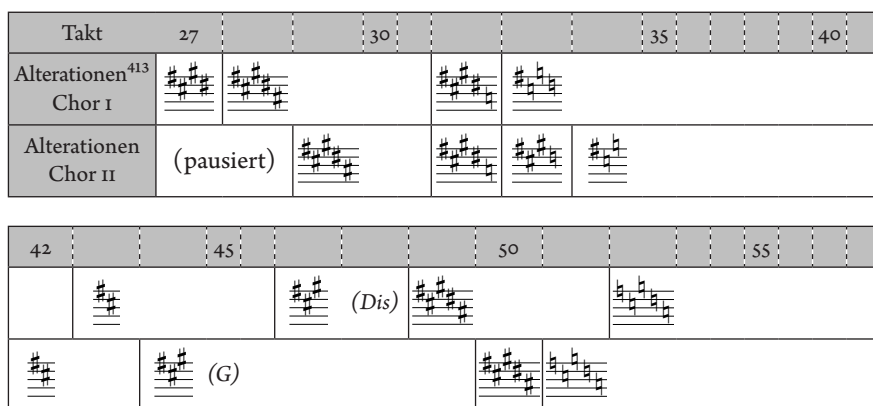


Abb. 4: Das Diagramm zeigt den phasenartigen Wechsel des Tonmaterials. Der Ausschnitt bezieht sich auf den Abschnitt vom ersten homophonen Einsatz der Chöre bis unmittelbar vor dem Beginn der »Jagdfuge« (1. Satz). Vorzeichen und Auflösungen, die im betreffenden Takt real (noch) nicht vorkommen, aber vorauszusetzen sind, werden unterschiedslos angegeben. Tonbuchstaben in Klammern geben Alterationen an, die vorkommen, aber offensichtlich nur vorübergehender Natur sind.

413 Es gilt jeweils der Violinschlüssel.

Das Ergebnis ist also eine überwiegend diatonische Harmonik der homophonen Abschnitte, die aber trotzdem nicht ins Funktionsharmonische abdriftet. Die polyphonen Chorabschnitte dagegen zeigen deutlich chromatischere Melodieverläufe und nutzen den Zwölftonraum ausgiebiger aus.

180 Sopran I

Quintsprung auf eine Quart, was sich noch als traditionelle »tonale« Antwort verstehen ließe. Allerdings wird auch der Rest des Themas diastematisch verändert und in anderem Tonmaterial angesiedelt.

Dieser Umgang mit variierten Wiederholungen ist ein allgemeines Merkmal für Bartóks Kompositionsstil und zunächst nichts spezifisch Vokales. Auch das Wiederkehren von Themen in freier Umkehrung ist schon Jahre zuvor in sein kompositorisches Repertoire eingegangen, bahnt sich jetzt allerdings erstmals einen Weg in seine originalen Vokalpartien – ein weiteres Zeichen für das rein musikalische, sprachunabhängige Verständnis, mit dem Bartók den Chor behandelt. Einige Jahre später werden ihm ähnliche Techniken in *Aus vergangenen Zeiten* erneut von Nutzen sein.

Zur Kategorie der Imitationsabschnitte gehört im Grunde auch der erste Choreinsatz. Imitiert wird hier nicht mehr als der einfache Rhythmus der einleitenden Worte »Volt egy öreg apó« (»Es war ein alter Vater«). Die Zeile wird in jeder Stimme als Tonrepetition auf neuer Stufe wiedergegeben, so dass sich allmählich ein diatonischer Cluster aufbaut, zunächst in den tiefen, dann in den hohen Stimmen. Der tiefere Cluster verwendet nur die Stammtöne, der höhere alteriert das f^1 zum fis^1 und verwendet somit die G-Dur-Tonleiter. Dieser zweite Cluster faltet sich ausgehend vom Zweiklang g^1-a^1 zum Oktavumfang d^1-d^2 auf und suggeriert zusammen mit dem Bassgang im Orchester eine Kadenz nach G. Stattdessen schwenkt aber der gesamte Klangapparat in einen cis-Moll-Quartsextakkord. Bartók spielt hier, wie an anderen Stellen auch, mit durmolltonalen Erwartungen – und ihrer Enttäuschung.

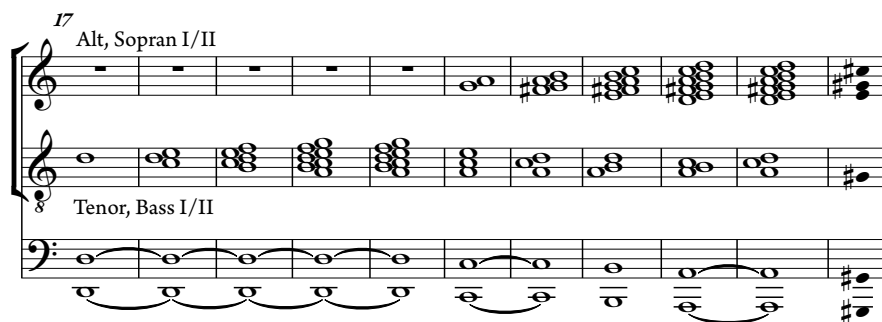


Abb. 5: Der Chor-Cluster ab T. 17 in schematischer Darstellung, darunter die Basslinie des Orchesters.

Mit der chromatischen Satzweise der polyphonen Chor-Passagen und der diatonisch-konsonanten Machart der homophonen Abschnitte bleibt Bartók seinem Mittelweg zwischen diatonischer Modalität und freier Ausnutzung des Zwölftonraums treu.⁴¹⁵ Manchmal scheint Diatonik als Gerüst durch, während in gewissen Wendungen eine solche Gleichberechtigung zwischen Stamm- und alteriertem Ton herrscht, dass an Diatonik nicht mehr zu denken ist:

⁴¹⁵ In diesem Zusammenhang ist wohl auch Talliáns Interpretationsversuch zu verstehen, die *Cantata profana* stelle die Entwicklung europäischer Musikgeschichte dar, aber eben nicht schrittweise nachvollziehend, sondern symbolisch. Vgl. Tallián: *Átmenet mítosza* (1983), S. 256 f.

9 *p*

Hej, de Az ö é - des ap -
Lan - ge harrt der Al - te, Lang

p legato

Nbsp. 90: Zu Anfang des zweiten Satzes lehnt sich die Basslinie an das frühere Fugenthema an. Ihr Tonmaterial umfasst acht zum Teil chromatisch benachbarte Töne. Dabei ließe sich *H* noch als vorrangig gegenüber *B* verstehen, *F* und *Fes* scheinen dagegen gleichberechtigt nebeneinander zu stehen.

Beim tonalen Verhältnis der Vokalpartien zum Orchester ist wieder zwischen den Soli und dem Chor zu unterscheiden. Chor und Orchester sind nicht in verschiedene tonale Ebenen getrennt, wie dies bei den Solo-Partien früherer Vokalwerke häufig zu sehen war. Stattdessen verschmelzen beide weitgehend zu einem harmonischen und motivischen Strom, in dem einzelne Reibungen nicht besonders ins Gewicht fallen. Bisweilen trägt das Orchester die Harmonik des Chores mit, verstärkt einzelne Töne, begleitet einige Linien *colla parte* und schaltet sich mehrmals auch imitierend ins Chorgeschehen ein. Das ideale Vorbild für ein derartiges Grundkonzept polyphoner Chor- und Orchestersätze hätte Bartók ohne Weiteres bei Bach finden können, nicht zuletzt in der *Matthäus-Passion*: Instrumental- und Chorstimmen stehen nebeneinander, gehen ineinander über, regen einander an und bilden ein integrales Gewebe, ohne auf einen Kontrast zwischen Vokalem und Instrumentalem aus zu sein. In dieser Hinsicht geht Bartóks *Cantata* nicht so weit wie Bachs berühmte Chöre, aber dass es sich dennoch um eine bewusste stilistische Annäherung handeln könnte, dafür sprechen zwei Dinge: zum einen die auffällige Passionsanspielung, zum anderen die Tatsache, dass Bartók sich hier zum ersten Mal überhaupt an einer solchen Besetzung versuchte und die Orientierung am alten Meister daher ein nachvollziehbarer Schritt für den traditionsbewussten Komponisten gewesen wäre.

Bei den Solo-Partien hält die Bach-Analogie allerdings nicht mehr. Hier hatte sich Bartók schon vorher einen individuellen Stil geschaffen, den er weiterentwickeln konnte. Während Bach auch in seinen Arien mit obligaten Soloinstrumenten eine gegenseitige Umschlingung von vokalen und instrumentalen Stimmen anstrebt, setzte Bartók nach wie vor auf Kontrast, so dass die Solo-Partien große tonale Eigenständigkeit gegenüber der Orchesterbegleitung zeigen. Hier besteht die bekannte Reibung zwischen instrumentaler Harmonik und Singstimme noch. Sie macht sich allerdings weniger bemerkbar als etwa in den Klavierliedern, weil sich das Orchester während der Solo-Passagen stark zurücknimmt. Aber wie in den Liedern auch liefern die Instrumente hier einen tragenden Klangteppich, über dem sich die Solo-Partien entfalten können.

53

És úgy ha - ji - gá - lunk Té - ged rét - röl rét-re,
 Und schleu - dern dich er - bar - mungs - los von Wald zu Wal-de,

cresc. *mf*

Nbsp. 91: Der Klangteppich des Orchesters gewinnt seine innere Spannung aus der kleinschrittigen, teils chromatischen Aufwärtsbewegung von Es-Dur über as-Moll und es-Moll nach e-Moll. Die Linie des Tenors gehorcht dagegen einem eigenen Schwerpunkt. Ihr zentraler Ton *D* spielt in der Akkord-Fortschreitung der Streicher keine Rolle. Nur die lombardische Figur auf zweiter Zählzeit (in der Partitur eine Klangmischung aus Flöte und Harfe) geht eigenwillig darauf ein.

Die Fundamentfunktion des Orchesters erlaubt es, in der Analyse Verlaufspläne zu erstellen, die eine grobe Orientierung über die tonale Entwicklung des Werkes geben können: Nach dem Beginn der *Cantata* auf *D* ergibt sich eine erste Zäsur durch die »Jagd fuge« mit ihrem anfänglich zentralen Ton *Es*.⁴¹⁶ Während dann die Entdeckung der Brücke besungen wird, breitet sich darunter ein schwankendes Fundament aus, zunächst zwischen *Gis* und *Ais* pendelnd, dann zwischen *Dis* und *Cis*. Nach einem kurzen Verharren auf *Cis* als Basston löst sich der erste Satz in den mysteriösen Beginn des zweiten auf.

Tenor- und Bariton-Soli zeigen unterschiedlich deutliche Orientierungen an bestimmten Bassfundamenten. Das erste Tenor-Solo verweigert sich zunächst mit einem unstet wandernden Orchesteruntergrund einer klanglichen Verortung und gelangt erst mit dem Höhepunkt des Solos zu einem flächigen, aber innerlich stark bewegten Klangteppich mit *Gis* und schließlich *Cis* als Fundament. Das folgende Bariton-Solo ist im Gegensatz dazu recht eindeutig auf *C* geerdet, trotz des seltsam trugschlüssigen Beginns über *As*. Zur Antwort des Sohnes wird ein klarer Bezugston im Bass zunächst vorenthalten, dann aber zur brüsken Ablehnung der Rückkehr mit *H* erreicht. Die gleich darauf folgende Erklärung dieses Entschlusses verzichtet ebenfalls zunächst auf ein tonales Fundament, findet aber mit der finalen Kadenz des Satzes zu harmonischer Eindeutigkeit in *G-Dur*, das noch in die ersten Takte des dritten Satzes hineinragt. Zwar schließt der Tenor hier denkbar überzeugend auf *D*, aber noch wird *D* nicht zweifelsfrei als Grundton bestätigt.

⁴¹⁶ Allerdings lässt sich auch die Unterquart *B* als Grundton verstehen, sobald das Fugenthema mit seinem Quintsprung *B–F* einsetzt, vgl. Sólyom: »De mi nem megyünk ...« (1991), S. 16 f. Die Frage nach dem Grundton ist immer eine schwierigere als die nach dem bloßen Tonfundament.

Die Rekapitulation greift nun einzelne tonale Bezugspunkte der bisherigen Erzählung auf: Als erneut die Verwandlung der Söhne erwähnt wird, taucht das unsichere *Gis-Ais*-Fundament der Analogstelle im ersten Satz auf, sinkt kurz nach unten zum *Es* hinab und orientiert sich dann früh an *D* als Orgelpunkt, über dem auch die Kadenz in den *D*-Dur-Schlussklang erreicht wird. Die *Cantata profana* kehrt somit nicht nur zu ihrem Ausgangston zurück, sondern vollführt auch zwischen Anfang und Ende die traditionsbehaftete Wendung vom Moll- zum Durklang.⁴¹⁷

Anhand einer solchen Übersicht zeigt sich, dass die *Cantata profana* in tonaler Hinsicht zwar keinen epischen, symmetrisch zentrierten Aufbau hat wie *Herzog Blaubarts Burg*, aber dennoch von einem großen tonalen Bogen überformt ist, bei dem Ausgangs- und Endpunkt bedeutungsvoll übereinstimmen. Das kann bei Bartóks Kompositionsweise im Grunde nicht besonders überraschen. Neu gegenüber den früheren Vokalwerken ist aber, dass die Vokalpartien – auch die Soli – einen wichtigen Anteil an diesem tonalen Plan haben. Sie sind Bausteine, die nicht mehr eine nur lose Verbindung mit der Instrumentalharmonik eingehen, sondern genau auf den inneren Zusammenhang des Ganzen abgestimmt sind. Die mehrmalige Tendenz des Tenors zum Grundton *D* beispielsweise ist im Hinblick auf die tonale Gesamtanlage offensichtlich ein bewusster Griff gewesen.

Mit den Schlusstakten des zweiten Satzes zeigt sich ein dramaturgischer Griff, den Bartók sowohl in *Herzog Blaubarts Burg*, als auch in den Klavierliedern verwendete, um emotionale Höhepunkte möglichst wirkungsvoll auszugestalten: ein dramatisch ausholender Bogen der Singstimme im hohen Register über einerseits stark bewegter Begleitung und andererseits stabilem Bassgang. In der abschließenden Zusammenfassung wird darauf noch einmal zurückzukommen sein, hier genüge vorerst der vorbereitende Hinweis:

210 *pp*

A mi szá- junk töb- bé Nem i- szik po- hár- ból, Csak_ hú- vös
 Un- ser Mund leert_ nie mehr Eu- re vol- len_ Be- cher, Trinkt nur aus

pp *mf*

417 Somfai bemerkt die Ähnlichkeit mit dem »Dur-Moll-Dualismus der klassischen Musik« in seinem Vorwort zur Taschenpartitur. Er nennt damit eine wichtige Facette, die selbst bei sorgfältigen Analysen manchmal in den Hintergrund gerät. Vgl. Somfai: Vorwort (1955), o. S.

Nbsp. 92: Die Schlusstakte des zweiten Satzes, der Höhepunkt der *Cantata profana*.

Form

Für den Hörer ist die musikalische Gliederung durch die oft kontrastreichen Übergänge nicht schwer nachzuvollziehen: Die einführende Erzählung vom Vater und seinen Söhnen gliedert sich in zwei Teile, nämlich den einleitenden polyphonen Cluster und den doppelchörig-homophonen Abschnitt, der zunehmend polyphon ausläuft (A–B). Mit der klar abgegrenzten »Jagdfuge« kommt neues motivisches Material (C). Die Darstellung der Verwandlung bringt einen weiteren Kontrast (D), obwohl ihre Motivik nicht völlig unabhängig ist. Sie lässt sich aus dem Jagdthema heraus ableiten und wird dann mit der Rhythmik des »Erzählthemas«⁴¹⁸ verquickt. Eine ferne Reminiszenz an die Bach-Anspielung schließt den ersten Satz ab.

Nbsp. 93: Der Moment der Verwandlung (Sopran und Alt) und darunter die entsprechende Reminiszenz am Anfang des zweiten Satzes. Die Melodie der Verwandlung wird unten in diastematisch komprimierter Form wiedergegeben. Eine entfernte Verwandtschaft mit dem Jagdthema ist in beiden Fällen zu erkennen.

Am Anfang des zweiten Satzes setzt sich die Verwandlungsmotivik zunächst fort (D). Die folgende Schilderung der Suche lehnt sich an das Fugenthema (C) an und führt in immer stärkerer Verdichtung bis zum ersten Tenor-Solo, das wiederum neue musikalische Gedanken bringt (E). Die Antwort des Vaters lehnt sich erneut an das Fugenthema, aber auch an den Stil des Sohnes an (C/E). Die Erwiderung des Sohnes, das zweite Tenor-Solo, schmelzt ebenfalls eigene und Jagd-Motivik zusammen (C/E), während der Chor in seinem Einwurf die Reprise des diatonischen Clusters bringt (A). Das ist ein wichtiger Moment im Ablauf der *Cantata profana*: Die musikalische Reprise ist noch vor der Textrekapitulation anzusetzen, die erst mit dem dritten Satz beginnt. Dort wird die musikalische Reprise fortgeführt und setzt folgerichtig mit dem homophonen Chorthema des ersten Satzes ein. Es folgt eine Anlehnung an das Fugenthema und die Motivik der Verwandlung (B–C–D). Nun zitiert der Chor das Credo der Hirsche und lehnt sich dabei eng an das Parlando-rubato an, das zuvor vom ältesten Sohn zu hören war (E). Nirgendwo in der *Cantata profana* ist der Klang des späteren *Aus vergangenen Zeiten* so klar zu fassen wie an dieser Stelle.

35 Tenor 2

8

És az ő szar-vuk Aj-tón be nem tér - het, Csak be - tér az völ-gyek - be;
Und ihr Ge-wei, nicht Fasst es mehr die Tür', es Fin-det wohl im Wald nur Raum;

p

Bass 2

Nbsp. 94: Chor-Parlando im dritten Satz. Siehe zum Vergleich damit die Takte 193 ff. des Tenor-Solos (im Abschnitt zur Melodik), auf das hier in abstrahierender Form angespielt wird.

Schließlich setzt der Chor noch einmal zum homophonen »Erzählthema« (B) an und leitet in die finale Kadenz über.

418 In der Literatur hat sich diese Bezeichnung (engl. meist »epic« oder »narrating theme«, ungar. mit Lendvai »elbeszélő-téma«) sinnigerweise weitgehend durchgesetzt.

Satz	I			II						III					
Erzählung	Beginn der Erzählung		Jagd	Verwandlung	Suche des Vaters	Rede des Sohnes	Bitte des Vaters	Antwort des Sohnes	Kommentar des Chores	Rekapitulation	Jagderinnerung	Verwandlung	Credo der Hirsche		
	Formteil	A	B	C	D	C	E	C/E	C/E	A	B	C	D	E	B
	musikalisches Ereignis	Chorcluster	doppelchörig, homophon	Fuge	Spiegelstruktur <i>Ais-Gis</i> -Fundament	Fugenreminiszenz	Tenor-Solo I	Bariton-Solo	Tenor-Solo II	Chorcluster	doppelchörig, homophon	Fugenreminiszenz	<i>Ais-Gis</i> -Fundament	Chorparlando	doppelchörig, homophon

Abb. 6: Verlaufsschema der *Cantata profana*.

Wie leicht zu erkennen ist, gibt es eine weitgehende Entsprechung zwischen musikalischer und textlicher Gliederung, wie sie auch in den übrigen Vokalwerken zu finden ist. Bartók lässt sich vom Naheliegenden leiten und gestaltet musikalisch die Form der Textgrundlage nach. Auch die Einteilung in drei Sätze scheint in erster Linie auf den Libretto-Aufbau zu reagieren. Sie ist allerdings erst spät Teil der Komposition geworden und findet sich zum ersten Mal in der Reinschrift der Partitur.⁴¹⁹

Tatsächlich sind einige musikalische Zäsuren innerhalb der Sätze markanter und auffällender als jene an den Satzgrenzen. Dementsprechend nehmen die meisten Werkbesprechungen die Satzeinteilung als eine eher oberflächliche Ordnung hin. Textlich ist sie allerdings überzeugender. Das Libretto gliedert sich praktisch von selbst in sechs Abschnitte: einleitende Erzählung, Jagd, Verwandlung, Suche des Vaters, Dialog, Rekapitulation. In Bartóks Reinschriften des rumänischen und ungarischen Librettos lässt die Absatzeinteilung die gleiche Gliederung durchscheinen, nur zusammengedrängt in vier Abschnitte: Jagd und Verwandlung werden verbunden, ebenso die Suche des Vaters mit dem kompletten Dialog.⁴²⁰

419 Vgl. Vikárius: *Cantata profana* (1993/94), S. 263.

420 In einem handschriftlichen Exemplar von Bartóks späterer Übersetzung ins Englische ist die gleiche Gliederung zu sehen, zusätzlich allerdings mit einer Zäsur zwischen Ablehnung und folgender Erläuterung des Sohnes, vgl. Vikárius: *Words of the Cantata* (1995), S. 63. Auf den Internetseiten des Budapester Bartók-Archivs sind die Handschriften im Rahmen einer virtuellen Ausstellung zu sehen, vgl. Bartók-Archiv, Institut für Musikwissenschaft der Ungarischen Akademie der Wissenschaften: Bartók Virtual Exhibition, URL: http://www.zti.hu/bartok/exhibition/de_TOC.htm, Budapest 2004/2005 (zuletzt überprüft am 20. Dezember 2016).

421 Szabolcsi sieht darin eine Parallele mit dem klassischen Drama in fünf Akten, vgl. Kroó: *Cantata profana* (1993), S. 430.

422 Vgl. Sólyom: »De mi nem megyünk ...« (1991), S. 5 bzw. Chazelle: *Cantate profane* (1986), S. 70–76.

Wenn nun in der letztendlichen Abfolge der drei Sätze Erzählung, Jagd und Verwandlung zusammengeschlossen werden, so hat dies eine einfache dramaturgische Rechtfertigung: In einer ersten eigenen Steigerung wird das Schicksal der neun Söhne beschrieben, mit der Verwandlung als vorläufigem Höhepunkt. Der zweite Satz nimmt einen Schauplatzwechsel vor und widmet sich zunächst dem Vater. Der sich anschließende Dialog verdichtet die Spannung und setzt das abschließende Credo des Sohnes als vorläufigen Schlusspunkt. Die Rekapitulation fällt sinnigerweise mit dem dritten Satz zusammen. Die Einteilung der drei Sätze ist also eine dramaturgisch sinnvolle Gruppierung der sechs Textteile.

Es sind allerdings auch andere Untergliederungen denkbar: Sólyom beispielsweise folgt Szabolcsis und Ujfalussys Einteilung und sieht die Suche des Vaters mit dem anschließenden Dialog als zusammengehörigen Abschnitt, während die übrigen Einheiten des Textes als eigenständig betrachtet werden. Es ergibt sich also ein fünfteiliger Aufriss.⁴²¹ Chazelle benutzt in seiner eingehenden formalen Analyse mehrere Ordnungskategorien und schichtet sie übereinander: Inhalt, Erzählstruktur, Spannungsverlauf, Besetzung, musikalische Akzente. Dabei gelangt er zu immer weiteren Unterteilungen und Verästelungen, die letztlich den Aufbau der *Cantata* bis in die kleinsten Sinneinheiten nachvollziehen. Zu einer Neueinteilung der Form kommt Chazelles Analyse dabei aber nicht, sondern widmet sich der detaillierten Beleuchtung bereits bestehender Konzepte.⁴²²

Die Unterschiede zwischen diesen Formkonzepten sollten aber nicht den Eindruck erwecken, dass der Aufbau der *Cantata profana* komplex oder gar kompliziert und damit schwer fassbar wäre. Durch die Überlagerung von erzählerischem und musikalischem Zusammenhang ist er aber immerhin vielschichtig und vermutlich eben deshalb so anregend für entsprechende Überlegungen zur Formgebung. Die einzige tatsächliche Asynchronität zwischen Erzählung und Musik ist die schon angesprochene »verfrühte« Reprise im zweiten Satz: »verfrüht«, weil die musikalische Reprise der Textrekapitulation vorgeschaltet ist.

17

T 2

Volt_ egy ö - reg a -

T 1

Volt_ egy ö - reg a -

B 1

Volt_ egy ö - reg a -

B 2

Volt_ egy

Volt_ egy

Wun - der hört ihr sa - gen, pó, gen,

Ten. solo

De mi nem me-gyünk!
Doch wir ge-hen nicht!

A 1

A 2

T 1

T 2

B 1

De ök nem men-nek, nem, ök nem men-nek,
Doch sie ge - hen nicht, nein, sie ge - hen nicht,

Nbsp. 95:⁴²³ Oben der einleitende Cluster im ersten Satz, darunter die »verfrühte« Reprise im zweiten. Dort greift der Chor den Rhythmus des Tenors leicht vereinfacht auf und gruppiert symmetrisch um dessen Ton *D* einen diatonischen Cluster.

Dieser Griff zeigt in höchstem Maße Bartóks musikalisches und dramaturgisches Gespür. Die Rückkehr des diatonischen Chor-Clusters vom Beginn des ersten Satzes sorgt für den musikalischen Repriseneffekt. Zusätzlich übernimmt der Chor hier den Rhythmus der ablehnenden Antwort und verstärkt damit diesen entscheidenden Moment der Handlung. Der Satz »De ök nem mennek, nem« (»Doch sie gehen nicht, nein«) erfährt somit die gleiche Behandlung wie das anfängliche »Volt egy öreg apó« (»Es war ein alter Vater«): Beide Zeilen stehen sich damit plötzlich gegenüber, und es wird klar, dass die Geschichte des Vaters hier ihren Abschluss findet und endgültig zu Ende sein muss. Seine Suche bleibt erfolglos, er kann nicht mehr im Mittelpunkt stehen. Ab jetzt kann es nur noch um seine neun Söhne gehen. Während der älteste die Entscheidung begründet, bleibt dem Vater deshalb nur ratloses Fragen, das bald ohne viel Aufhebens verstummt. Die musikalische Reprise schon hier zu setzen, um damit den Abschluss einer Entwicklung zu suggerieren, ist daher ein vielsagender Fingerzeig für den Sinn der *Cantata*. Noch überzeugender wird die Reprise dadurch, dass der Ton *D*, auf dem der Sohn rezitiert, und um den herum der Chor seinen Cluster symmetrisch aufbaut, gleichzeitig der Grundton des gesamten Werkes ist. Simultan dazu ist vom Bariton eine ausdrucksstarke, melismatische

423 Aus Platzgründen ist die vollständige Textunterlegung aller Stimmen ausgespart worden; sie stimmt ohnehin in allen Stimmen analog überein.

Linie zu hören, die sich des gleichen Tonmaterials bedient wie der Chor: Es ist die Skala *D–E–F–G–As–B–C(–D)* vom Beginn des Werks, die ganz am Ende bekanntermaßen in Krebsumkehrung erscheinen wird. Noch einmal äußert sich hier die alte Welt, bevor sie von der neuen abgelöst wird. Diese musikalische Reprise wird von der Anlage des Librettos verdeckt, indem die Textrekapitulation erst mit dem dritten Satz beginnt.

Aber auch der Choreinsatz zu Beginn dieses dritten Satzes verschleiert die Verhältnisse. Er ist als klanglicher Einschnitt markanter als der vorherige Cluster und ruft beim Hörer womöglich einen stärkeren Effekt des Wiedererkennens hervor. Das »Erzählthema« kehrt hier zurück und gibt dem Chorklang für den Schluss des Werkes die Dominanz zurück, die er schon im ersten Satz besessen hatte. Auf diese Weise erhalten die Satzäsuren nun doch auch eine musikalische Berechtigung: Der Mittelsatz gehört dem Dialog der Solo-Stimmen, die Rahmensätze gehören dem Chor. Bemerkenswert ist dabei, wie vielfältig Bartók die Chorpässagen gestaltet, um die Erzählung lebendig zu gestalten und klar zu strukturieren. Abschnitte in imitierender Polyphonie, Homophonie oder Polyphonie mehrerer parallel geführter Stimmenbündel heben sich klar voneinander ab und nehmen Ausdrucksintensitäten vom geheimnisvollen *Parlando* bis zum erregten Ausruf oder zur wuchtig volltönenden Dreiklangsfolge an. Der Chor kann so problemlos mehrere wichtige Rollen ausfüllen: die des Erzählers, des Turba-Chores und des mitfiebernden Kommentators. Die *Cantata profana* macht sich damit einen Rollenwechsel zunutze, wie er schon in der barocken Passion verwendet wurde, und es ist dabei gar kein Hindernis, dass in der *Cantata* eine intradiegetische Menschenmenge nicht vorkommt.

Einen zwingenden musikalisch-formalen Zusammenhang erhält die *Cantata profana* schließlich durch ihre motivischen Verknüpfungen. Wie es seinem kompositorischen Naturell entspricht, schafft Bartók Vielfalt durch ständige Variation. Häufig entstehen Bezüge durch freie Imitation, die sich nur an einer melodischen Kontur und ähnlicher Rhythmik orientiert. Bei der Analyse dieser Zusammenhänge ist Lendvai sehr weit gegangen und erkennt beispielsweise im »Erzählthema« des Chors, dem daran sich anschließenden »Wellenthema« (ab T. 34) und dem Thema der »Jagdfuge« eine monothematische Entwicklungslinie, die freilich beim ersten Hören kaum wahrzunehmen ist.⁴²⁴ Aber es gibt auch offenkundigere Verweise, wie die variierte Verwendung des Fugenthemas bei der Suche des Vaters, im Bariton- und im zweiten Tenor-Solo. Sowohl die Chor- als auch die Solo-Abschnitte bekommen damit eine formale Bedeutung, die den Vokalpartien bislang in Bartóks Vokalwerken verwehrt geblieben ist. Weil die Vertonung so nah am Text gestaltet ist, haben derartige Bezüge immer auch Konsequenzen für die Textdeutung.

Der am meisten beachtete motivische Zusammenhang der *Cantata* besteht sicher im Verhältnis der einleitenden und abschließenden Tonskala des Werkes: Die einleitende Folge *D–E–F–G–As–B–C–D* kehrt in den letzten Takten in der Krebsumkehrung *D–E–Fis–Gis–A–H–C–D* wieder. Neben den schon angesprochenen Konsequenzen, die diese Beobachtung für die Interpretation des Werkes hat, zeigt sich hier wieder Bartóks gesteigertes Formgefühl und seine Vorliebe für symmetrische Entsprechungen. Für das endgültig gefestigte Vertrauen Bartóks ins

424 Vgl. Lendvai: *Bartók dramaturgiája* (1964), S. 231–238.

Vokale ist aber auch bezeichnend, dass die umgekehrte Skala nicht erst von den Streichern in den Schlusstakten präsentiert wird. Schon zuvor durchsingt der Tenor in seinem letzten Solo-Einwurf in einem weit ausladenden Melisma das neu gefundene Tonmaterial und endet mit der gleichzeitig modalen und symmetrischen Wendung *E–C–D*.

Textdeutung

Was die Anspielung auf die *Matthäus-Passion* angeht, so ist sie zwar kein textiertes, aber sicher ein sprechendes Moment der Textdeutung. Interessant ist nun, dass dieser Gedanke in der späteren Reprise eben nicht mehr wiederkehrt. Eine zaghafte Reminiszenz erlebt die Passionsanspielung lediglich in den letzten Takten des ersten Satzes und ist danach nicht mehr zu hören.

Nbsp. 96: Oben der Beginn der Anspielung auf die *Matthäus-Passion* am Anfang des Satzes, unten die verschwommene Reminiszenz am Ende.

Darin liegt zunächst einfach eine formale Abrundung des ersten Satzes, man mag darin aber auch einen außermusikalischen Hinweis sehen: Die Analogie zur christlichen Passionsgeschichte und ihrem Wandlungsmythos ist jetzt, mit der erfolgten Verwandlung der neun Söhne, zu Ende. Die profane Kantate geht ab hier ihren eigenen Weg.

Plastische Wortausdeutungen wie Tonmalereien finden sich in der *Cantata* praktisch gar nicht. Das »Wellenthema«, eine bogenförmige Achtelbewegung, die im ersten Satz ab T. 34 zu hören ist, lässt sich im Sinne Lendvais sicher als Nachzeichnung der Wanderung über Berg und Tal auffassen.⁴²⁵ Auch Jagdfanfaren sind an passender Stelle zu hören. Aber ausgiebige Tonbilder wie in *Herzog Blaubarts Burg* lassen sich nicht finden. Dafür schafft Bartók durch die motivischen Verknüpfungen innerhalb der Vokalpartien nicht nur musikalisch zwingende

Zusammenhänge, sondern auch abstrakte Kommentare und Deutungen zum Text. Dieses Mittel ist in Bartóks originalen Vokalwerken weitgehend neu, nachdem der innere motivische Zusammenhang der Singstimme bislang gegenüber der Instrumentalbegleitung immer deutlich schwächer entwickelt war. Wenn also im zweiten Satz die Erzählung fortgesetzt wird und der Chor sich in freier Imitation an das Jagdfugenthema anlehnt, so entsteht zunächst einmal musikalische Vielfalt aus Einheit, aber es zeigt sich auch, dass die Jagdtätigkeit sich fest mit einer bestimmten motivischen Kontur verbunden hat. Das ist auch am Beginn des Bariton-Solos zu sehen, wo wieder auf das Jagdthema angespielt wird. Als der Chor dann zustimmend einfällt, ist diese Themenvariante erneut zu hören, teilweise *colla parte* mit den Violinen. Die neue Situation wird damit auf den Punkt gebracht: Die Söhne mögen sich verändert haben, der Vater aber ist immer noch der Jägersmann, der er immer war. Er kann nichts anderes bieten als die Rückkehr zum früheren Leben, repräsentiert durch die Konturen des Jagdthemas. Wenn dann die Antwort des Hirsches dieses Motiv in freier Umkehrung bringt, kann das nicht so verstanden werden, dass die Verwandlung womöglich doch nicht grundlegend war: Es scheint vielmehr zu zeigen, dass auch das Verwandelte seine Wurzeln im Bekannten hat und die Trennung daher endgültig, aber nicht unversöhnlich ist. Die Tenorlinie lehnt sich an das alte Jagdthema an, stellt es aber gleichzeitig auf den Kopf.⁴²⁵

9 Tenor 1

Hej, de Az ő é - des
Lang - e harrt. der Al - te,

Bass 1

Hej, de Az ő é - des ap - juk Vá - rás -
Lan - ge harrt. der Al - te, Lang harrt. er und

11 6 Alt 1

Re - á - ta - lált egy szép híd - ra,
Bald fand er den Steg im Wal - de,

74

Az er - dö - ket jár - ta, hej, haj, É - vad - ra va - dá - szott,
Hoi ho! Weit in dunk - len Wäl - dern, Wie jag - ten die Küh - nen,

Nbsp. 97: Die Variante des Fugenthemas und seine Weiterentwicklung in der Erzählung von der Suche des Vaters (zweiter Satz, T. 9–18). Zum Vergleich darunter die ursprüngliche Gestalt.

425 Vgl. ebd., S. 232.

Auch der Schluss des Werkes lässt sich als bedingte Versöhnung verstehen: Wenn der Chor zum letzten Mal das »Erzählthema« bringt (T. 65 ff., in Augmentierung), hören wir dazu nicht mehr den Bericht vom Vater und seinen neun Söhnen, sondern von deren neuem Zustand (»Az ő szájuk többé nem iszik pohárból« – »Ihre Münder trinken nicht mehr aus Bechern«). Das Vergangene – repräsentiert in der Musik – erscheint nochmals gemeinsam mit dem Neuen – repräsentiert im Text –, auch wenn letztlich dem Neuen die Zukunft gehören soll.

Gleichzeitig gelingt es der Vertonung, den Vater nicht als starrsinnig und verhärtet darzustellen, im Gegenteil: In seinem Überredungsversuch bemüht er sich, den verwandelten Söhnen entgegenzukommen. Bartók hat dies auskomponiert, indem das Bariton-Solo teilweise die Motivik des vorangegangenen Tenor-Solos nachahmt. Eine Sequenz von Quartsprüngen aufwärts findet sich daher ebenso in der Bariton-Passage⁴²⁶ wie ein engschrittig bebendes Melisma, das an den ersten Ruf des Sohnes erinnert.

107

Jó a - nyá - - - tok vár _____ már. _____
 Heim, zur_ gu - - - ten Mut - - - ter. _____

Nbsp. 98: Mit einem melismatischen Zeilenschluss lehnt sich das Bariton-Solo an die eigentümliche Melodik des vorherigen Tenor-Solos an.

Auch die Spiegelskalen von Anfang und Ende der *Cantata* gehören in diese Kategorie der Textdeutung, selbst wenn es zunächst gewagt erscheint, eine bloße Tonskala als Thema zu begreifen. Tatsächlich aber wird die Verknüpfung der beiden Tonleitern mit der Welt des Vaters bzw. jener der Hirschsöhne von Bartók ganz bewusst in den jeweils letzten Äußerungen von Vater und Sohn fixiert: Als Reaktion auf die Zurückweisung durchsingt der Vater in einem weiten Melisma die mollgefärbte Anfangsskala (zweiter Satz, T. 188–192), bevor er wenig später verstummt. Der Sohn nutzt die eigenen Schlusstakte, um die nunmehr gewandelte Form der Tonleiter zu präsentieren.

Die Verwendung symmetrischer Strukturen eröffnet eine weitere Facette der Textdeutung. Grundsätzlich gehört die Arbeit mit Spiegelungen und Symmetrie zu den besonderen kompositorischen Vorlieben Bartóks und findet sich immer wieder in Melodien, Akkorden, Akkordfortschreitungen, Motivdurchführungen oder Formzusammenhängen durch sein gesamtes Schaffen hindurch. Insofern sind Spiegelstrukturen in der *Cantata profana* alles andere als extravagant. Interessant ist aber, dass das Mittel der Symmetrie hier anscheinend zusätzlich einen außermusikalischen Sinn erhält: den von Magie und Verwandlung. Das Entrückte und Fremdartige der Verwandlungsszene entsteht wesentlich durch die spiegelsymmetrisch geführten Chorstimmen:

426 Vgl. Lendvai: *Bartók dramaturgiája* (1964), S. 253.

427 Notenbeispiele dazu bereits im Abschnitt zur Melodik.

428 Dieser Umstand bietet seinerseits natürlich einen weiteren Ansatzpunkt für die Textdeutung.

Sopran, Alt I/II

Szép híd - ra ta - lál - tak, Cso - da - szar - vas - nyom - ra.
 Sah'n dem Wald - steg nah der Zau - ber - hir - sche Spu - ren;
 Hej, de hej,
 Ei, sie sa -

Bass, Tenor I/II

Szép híd - ra ta - lál - tak, Cso - da - szar - vas - nyom - ra.
 Sah'n dem Wald - steg nah der Zau - ber - hir - sche Spu - ren;

Nbsp. 99: Die Söhne entdecken die Brücke, erster Satz, T. 164–167.

Die Melodie, mit der wenig später die Verwandlung der Söhne besungen wird, besteht aus einem einfachen chromatischen Motiv und seiner genauen Umkehrung.⁴²⁷ Diese Zelle ist interessanterweise schon im Jagdthema der Söhne angelegt, steht dort aber noch nicht im Vordergrund.⁴²⁸ Wenn der Vater dann während seiner Suche auf die Brücke und die Spur der Hirsche stößt, erscheint im polyphonen Geflecht des Chores das bisher durchgeführte Motiv – ebenfalls am Fugenthema orientiert – nun auch in Umkehrung. Als der Vater später schließlich von der sehnsüchtig wartenden Mutter erzählt, tauchen in den Holzbläsern chromatisch nach unten geführte Quartsextakkorde auf, die damit und auch in ihrem Rhythmus auf das »Erzählthema« anspielen. Verschränkt damit sind allerdings Sextakkorde, ebenfalls in den Holzbläsern, die nach oben führen; sie sind die Spiegelung dieser Reminiszenz und zeigen die Erinnerung an Früheres in neuem, verwandeltem Licht. Ein weiterer Spiegelungseffekt tritt schließlich am Anfang des zweiten Tenor-Solos ein, als das Jagdthema in Umkehrung frei imitiert wird: Die neun Jünglinge sind noch immer Söhne des Jägers, gleichzeitig aber verwandelt in etwas Neues.

Das Spiel mit Modi und Melodiestilen ist schon im Zusammenhang mit der Melodik der Solo-Passagen angesprochen worden. Die vermutete Anlehnung an den Stil der *Hora lungă* dürfte als Ausdruck höchster Spontaneität zu verstehen sein, und das ungarisch gefärbte *Parlando-rubato* erscheint als Emblem von Vitalität und Reinheit. Derartige Anspielungen funktionieren nur vor einem bestimmten Assoziationshintergrund – nämlich jenem, von dem wir annehmen können, dass er für Bartók zutraf. Es handelt sich um ein subtiles, sogar intimes Mittel der musikalischen Kommentierung. Das trifft noch mehr auf den »Stefi-Geyer-Moment« der *Cantata profana* zu: Das weiter oben zitierte Terzfallmotiv, das bei der Erwähnung von Fackeln und Kelchen zu hören ist, zeichnet in umgekehrter Richtung das Viertertonmotiv nach, das in Bartóks Schaffen – in verschiedenen Varianten und manchmal mehr, manchmal weniger offensichtlich – seine Spuren hinterlassen hat. Es gehört zu den vielen Schönheiten in den Details der Partitur, dass die fallende Terzfolge schon deutlich vor dem Bitten des Vaters auftaucht, nämlich in der »Jagdfuge« des ersten Satzes: Als der Sopran das Fugenthema zum zweiten Mal aufgreift (T. 91–93), ersetzt er dessen zweites Glied durch die abwärts gerichtete Folge *F–D–B–G–Es* in geraden Vierteln,

abweichend vom rhythmischen Modell der Fuge. Der Text lautet hier »A vadat, hej vadászta« (etwa: »Auf der Jagd, hei, waren sie«). Die Stelle ist strukturell nicht hervorgehoben und kann im polyphonen Gewebe leicht überhört werden. Das Motiv wird von den übrigen Stimmen auch nicht aufgenommen und bleibt isoliert. Erst in der Rückschau, ausgehend vom Dialog des zweiten Satzes, fällt es in der Partitur auf und zeigt seine Herkunft aus dem Jagdalltag des früheren Lebens. Den Zusammenhang mit Stefi Geyer innerhalb der *Cantata profana* auszulegen, erscheint dagegen problematisch, ohne allzu bald den Boden unter den Füßen zu verlieren. Der Ursprung dieses Motivs in Bartóks Privatleben macht diesen Moment der *Cantata* jedenfalls sehr persönlich und bedeutsam – und zunächst einmal auch hermetisch: Denn für Zeitgenossen, die weder in den Briefen des Komponisten lesen konnten, noch das erst posthum veröffentlichte Violinkonzert mit der offenen Widmung an Stefi Geyer kannten, musste dieser Zusammenhang im Dunkeln bleiben. Die Frage für uns ist, welchen Bedeutungsgehalt dieses Motiv mittlerweile für Bartók hatte. Dass es noch immer als Symbol für die Person selbst fungierte, darf ausgeschlossen werden, nachdem die tatsächlichen Ereignisse über zwei Jahrzehnte zurücklagen und sich in der Zwischenzeit aufs Neue ein unverkrampfter, sogar freundschaftlicher Kontakt zwischen den beiden gebildet hatte. Die Tonfigur muss einen allgemeineren, abstrakten Gehalt entwickelt haben, der mit einer bestimmten Person nichts mehr zu tun hatte. Man könnte an ein Symbol des Verlustes oder, wie Tallián, des Todes denken.⁴²⁹ Vielleicht aber lag das Motiv Bartók nach all der Zeit auch einfach deshalb am Herzen, weil er die Terzfolge noch immer als besonders ausdrucksstark empfand. Außerdem konnte er flexibel damit verfahren: Durch den Wechsel zwischen Dur- und Mollterz oder der Bewegungsrichtung nach oben oder unten konnte der Charakter stark modifiziert werden. Das »Stefi-Geyer-Motiv« konnte verschiedene Nuancen ausdrücken, nachdem es seine personifizierende Leitmotiv-Funktion verloren hatte. Sein biographischer Hintergrund hilft uns ja tatsächlich nicht weiter bei der Deutung der Fackeln und Kelche im Libretto. Immerhin sehen wir aber, dass Bartók gerade diese Stelle in der Bitte des Vaters besonders eindringlich gestalten wollte. Das »entpersonalisierte« Motiv, das er hier einsetzte, lässt sich daher vielleicht am ehesten als allgemein gewordene Geste der Sehnsucht begreifen.

Ein Blick auf das Zusammenwirken von Orchester und Soli bringt uns zurück zu *Herzog Blaubarts Burg*: Dort gab es eine Tendenz des Instrumentalparts, die Rolle des Herzogs harmonisch und motivisch zu stützen. Der Eindruck entstand, das Orchester sei oft deckungsgleich mit der Rolle der Burg und gewissermaßen auf der Seite Blaubarts. In der *Cantata profana* erlebt der Hörer, dass Zustimmung, Unterstützung oder Warnung aus dem Orchester sowohl zu den Aussagen vom Vater als auch vom Sohn erfolgen. Dass diese Momente nicht einfach wie ein

429 Vgl. Tallián: *Átmenet mítosza* (1983), S. 224 f. Tallián weist auf den von Bartók selbst so bezeichneten »Todesgesang« im ersten Satz des 1. Streichquartetts hin, wo das Thema in einer Moll-Version und aufgeteilt auf zwei Stimmen vorkommt. Eine Variante davon eröffnet den zweiten Satz des posthumen Violinkonzerts. Vgl. dazu auch eine entsprechende Auskunft Stefi Geyers, zitiert bei Dille, Denijs: Angaben zum Violinkonzert 1907, den Deux Portraits, dem Quartett op. 7 und den Zwei Rumänischen Tänzen, in: *Documenta Bartókiana II*, hrsg. v. Denijs Dille, Budapest / Mainz 1965, S. 92.

standardmäßiges Mittel motivischer Durchführung wirken, liegt daran, dass die Solo-Partien anders als der Chor zunächst keine enge motivische Verschmelzung mit dem Orchester eingehen. Stellen, die dennoch einen Bezug herstellen, müssen daher umso deutlicher auffallen. Die wichtigsten Momente, in denen das Orchester demnach Partei für die Söhne zu ergreifen scheint, sind folgende: Das erste Tenor-Solo erhält an seinen ersten vier Zeilenschlüssen »Beipflichtung« aus dem Orchester, indem die Harfe die jeweils letzten beiden Phrasentöne als Echo wiederholt. Als wenig später im Bariton-Solo zum zweiten Mal von den Kelchen die Rede ist, die auf dem heimischen Tisch warten (III, T. 151 ff.), sind in Holz- und Blechbläsern nach jedem Vers scharfe Signaltöne zu hören, als sollten die Hirsche vor dem trügerischen Angebot gewarnt werden. Im zweiten Tenor-Solo imitieren Flöte und Piccolo-Flöte die ersten Melodiebögen, und die Violinen geben einen Sextsprung der Singstimme als Echo in Umkehrung wieder. Die Klausel, mit der der Tenor hier jeden seiner Sätze schließt, wird von den Holzbläsern dreimal zu langen Haltetönen der Singstimme konturhaft nachgeahmt.

Allerdings steht auch die Rolle des Vaters nicht ohne Unterstützung da: Die erste Erwähnung der Kelche mit ihrer auffälligen Terzfolge wird in der ersten Klarinette imitiert. Später, als der Sohn seine Erklärung abgibt und der Vater fragend einfällt, hebt sich die Tenorstimme stiltypisch von der Orchesterharmonik ab, während der Bariton aber mit ihr verschmilzt: so als vollziehe das Orchester hier nochmals die schwere Trennung vom Alten nach – anfangs noch zum Vater tendierend –, um am Ende des Satzes letztlich doch dem Credo der »kühlen Quellen« zuzustimmen.

212

p cresc. f poco rit. 1

8 Csak hú-vös for - - - - - rás - ból.
trinkt nur aus kla - - - - - rem Quell.

mf *p cresc. f*

(tremolo)

Fl.
Fag., Klar.,
Ob.
Klar.

Nbsp. 100: Ein Beispiel für motivische »Unterstützung« aus dem Orchester: Die Holzbläser ahmen die letzte Wendung des Tenors nach. Interessanterweise beginnt der dritte Satz aber trugschlüssig auf G, nicht auf D. Außerdem wird hier zusammen mit dem Fis ein Dur-Akkord mit großer Sept aufgebaut (G-H-D-Fis), eine Variante des »Stefi-Geyer-Motivs« (für Ernő Lendvai wäre es allerdings positiv besetztes »Hyper-Dur«), zusammen mit A und E sogar eine sechsstufige Terzschichtung als besonders ausdrucksstarke Erweiterung. Einerseits ist das natürlich als traditionelle Kompositionsstrategie zu verstehen, die Rückkehr der Zieltonart nicht zu früh eintreten zu lassen; aber der interpretierende Hörer kann sich auch fragen: Ist die Hinwendung zum Neuen doch noch nicht vollständig geglückt und wird endgültig erst in den Schlusstakten erreicht?

Natürlich ist Vorsicht dabei geboten, jedes kompositorische Detail außermusikalisch zu deuten. Aber mit Blick auf *Herzog Blaubarts Burg* lässt sich doch sagen: So wie Bartók die Solo-Partien kommentiert, gibt es in der *Cantata profana* kein Schwarz-Weiß, keine strikte Parteinahme. Beiden Seiten gibt die Vertonung Zuspruch, wenn auch nur einer die Zukunft gehören soll. Man denke an Talliáns Hinweis auf die Doppelidentität Bartóks als Vater und Sohn. So verstanden ist die *Cantata profana* zwar ein entschiedenes Bekenntniswerk, aber kein Aufruf zum unversöhnlichen Kampf des Neuen gegen das Alte.

Eine letzte Beobachtung zur Textdeutung betrifft die Steuerung von Homophonie und Polyphonie. Der Begriff der »Textdeutung« muss dabei in einem weiteren Sinn verstanden werden. Gemeint ist nämlich nicht die musikalische Ausdeutung bestimmter Wortlaute oder Passagen, sondern der Umgang mit der Verständlichkeit des Textes zwischen zwei Polen vokaler Satztechnik. Damit wird weniger eine Deutung des Librettos vorgenommen als vielmehr seine musikalische Strukturierung. Denn es ist aufschlussreich, welche Textstellen Bartók dem Hörer durch homophone Satzweise und Solopartien zugänglich macht und welche vorrangig eine dichte Stimmung aufbauen, während sie durch polyphone Verflechtung auf Textverständlichkeit verzichten. Durch deutliche Wahrnehmbarkeit des Textes hervorgehoben werden: die erste Nennung der neun Söhne, ein Mittelabschnitt der Jagd, das Erreichen der Brücke und die Verwandlung; dann das Anlegen des Vaters auf die Söhne, die Warnung des Sohnes, die Bitte des Vaters und die Erwiderung des Sohnes samt vorheriger Chor-Ankündigung – in aller Deutlichkeit aber erst in dem Moment, in dem der kühle Quell den Kelchen vorgezogen wird, da bis hierhin der Vater noch parallel zu hören ist –; schließlich der Beginn der Rekapitulation, die Erinnerung an die Verwandlung und das Schluss-Solo des Tenors. Die restlichen Bestandteile des Textes wird man ohne vorherige Kenntnis aus den polyphonen Überschneidungen nur schwer heraushören können. Trotzdem stellt sich dem Hörer auch im Wechsel von Polyphonie und Homophonie der gesamte wesentliche Gang der Erzählung klar verständlich dar. Kurz: Bartók hat hier einen bedeutsamen Text geschaffen und sah sich vor der alten Frage, ob reiche Polyphonie bei aller Kunstfertigkeit zulasten der Textverständlichkeit gehen dürfe. Bartóks Kompromiss ist einfach und brilliant: Der Hörer wird nicht den gesamten Text Wort für Wort verstehen, aber alle wichtigen Eckpunkte der Erzählung deutlich vernehmen können. In allen übrigen Passagen wird er durch die Dichte der Musik ohne Textverständlichkeit auskommen müssen, aber womöglich auf unmittelbarerem Weg mitgeteilt bekommen, wovon hier die Rede ist. Kann angesichts eines so sinnfälligen Umgangs mit dem Vokalapparat der *Cantata* wirklich die Rede sein von Bartók, dem »instrumental eingestellten Komponisten par excellence«?

2.4.4 Zusammenfassung und Kontextualisierung

Seit *Herzog Blaubarts Burg* und den Klavierliedern ist bis zur *Cantata profana* viel Zeit vergangen. Für das neue Vokalwerk ist jetzt der Chor mit seinen strukturellen Möglichkeiten der wichtigste Träger von Stimmung, Motivik und Form geworden. Die Solopartien tragen allerdings weiterhin den Schwerpunkt direkter Expressivität. Ihre chromatische Formung weist zurück auf Opus 15 und 16. Aber sie wirken nun weniger als dort wie die Äußerungen tatsächlich Sprechender,

weil ihre Melodik stärker stilisiert und motivisch gearbeitet ist: Sie ergeben einen »musikalischen Sinn«. Wiederkehrende, konturhafte Motive wie der »Kékszakállú«-Ausruf der *Blaubart*-Oper sind deshalb als Gegengewicht nicht nötig, selbst wenn der Text sie hergeben würde. Die praktisch frei von wiederholender oder entwickelnder Motivik gebildeten Solo-Partien in der Oper und den Liedern konnten mit variiert wiederkehrenden Wort-Ton-Verbindungen wenigstens einen losen Zusammenhang aufbauen. In der *Cantata* wird das durch die sinfonische Durchgestaltung, an der nun auch die Vokalpartien teilnehmen, im Grunde obsolet gemacht.

Eine motivische und vor allem tonale Nähe von Instrumental- und Vokalklang wird insbesondere durch die Chorbehandlung herbeigeführt. Die Solopartien sind zwar auch motivisch mit dem Gesamtgeschehen verknüpft, heben sich tonal aber immer noch vom instrumentalen Hintergrund merklich ab. Auch die manchmal vielsagende Verwendung bestimmter Modi und Tonmaterialien wie in der *Blaubart*-Oper oder in der Ady-Vertonung *Egyedül a tengerrel* findet sich als Mittel in der *Cantata profana* wieder – sogar das ominöse »Stefi-Geyer-Motiv« nimmt einen auffälligen Platz ein.

Aus früheren Vokalwerken ist wieder die Verschiebung des Tonmaterials in Übereinstimmung mit der Textgliederung zu sehen, in Analogie sogar in den Chorpässagen. Zu *Herzog Blaubarts Burg* findet sich außerdem eine weitere interessante Parallele. Auch dort gibt es gegen Ende des Stückes ein ungleiches Duett, nachdem die zentrale Entscheidung der Handlung bereits gefallen ist. Judith singt vergeblich gegen das eigene Verschwinden an, der Vater vergeblich für die Rückkehr seiner Söhne. Beide müssen lange vor ihrem Duett-Partner verstummen.

Syllabik ist nach wie vor als Standard zu erkennen, erstmals allerdings werden Melismen jetzt als Mittel des Ausdrucks eingesetzt.⁴³⁰ Der Einfluss des ungarischen *Parlando-rubato* findet sich in Chor- und Solo-Pässagen, hat aber seine dominierende Rolle wie in *Opus 15* verloren. Er bestimmt nicht mehr die gesamte Grundhaltung des Gesangsstils und kann damit überall dort, wo er nun platziert wird, als assoziative Textdeutung wirken.

Obwohl Bartók einen ähnlich umfangreichen Orchesterapparat wie bei *Herzog Blaubarts Burg* verwendete, setzte er ihn nicht wie dort für Tonmalereien und plastische Textdeutung ein. Tonmalerische Mittel sind in den Liedern op. 15 und 16 noch zu finden, aber bereits sehr sparsam eingesetzt. Aus der *Cantata profana*, obwohl ihr Stoff nicht ungeeignet wäre, sind sie praktisch verschwunden. Innerer Ausdruck wird wichtiger genommen als äußere Darstellung. Innerhalb der Vokalmusik Bartóks ist das ein wenig überraschend, da noch im Klavierpart der *Zwanzig ungarischen Volkslieder* (1929) reger Gebrauch von derartigen musikalischen Effekten gemacht wurde und sie bei *Aus vergangenen Zeiten* und den 27 *Chören* sogar mit vokalen Mitteln erzeugt werden sollten. Bei dieser wechselhaften Neigung zur Tonmalerei spielt sicher auch die jeweils mitgedachte Aufführungssituation eine Rolle: Alle drei Bühnenwerke Bartóks nutzen die Möglichkeit klanglich-plastischer Darstellung und gewinnen daraus ein strukturgebendes Gestaltungsmittel. Die entsprechende Grundhaltung aus *Herzog Blaubarts Burg* hat sich also über den *Holzgeschnitzten Prinzen* bis zum *Wunderbaren Mandarin* gehalten. Interessanterweise gilt das

430 Anhand früherer Versionen der Fuge ist zu sehen, wie Bartók sich hier dagegen nach anfangs melismatischer Textunterlegung wieder einem syllabischen Ideal annäherte, vgl. Vikárius: *Cantata profana* (1993/94), S. 268–273.

aber nicht für die *Cantata profana*, obwohl ihr der Ruf als quasi-szenisches Werk anhaftet – womöglich ist die Trennlinie zwischen Bühnen- und konzertantem Werk für Bartók keineswegs so dünn gewesen wie aus der Sicht mancher Rezipienten. Gleichzeitig zeigen aber die Lieder op. 15 und 16, die 20 ungarischen Volkslieder und die späteren A-cappella-Chöre, dass Klangmalerei in Bartóks Kompositionsweise eben nicht nur auf szenische Werke beschränkt war. Für die Gattung des Klavierliedes und das freiere Genre der A-cappella-Chöre lag darin ein mögliches Mittel, wenn auch nicht mit der strukturell wichtigen Bedeutung wie in den Bühnenwerken.

Die *Cantata profana* im Vergleich mit zeitgenössischen Volksliedarrangements

In jedem Fall ist die *Cantata profana* nach *Herzog Blaubarts Burg* und den lyrischen Kunstliedern ein erstaunlicher Schritt: Die Komposition eines nicht-szenischen, epischen Werks größeren Formats gelingt Bartók sofort auf meisterhaftem, abgeklärtem Niveau. Insbesondere die Rolle des Chors zeigt, dass Bartóks Vertrauen in die Möglichkeiten der Singstimme gewachsen ist. Dass dieses Vertrauen allerdings nicht aus dem Nichts gekommen ist, belegen die Volksliedbearbeitungen der 1920er und frühen 1930er Jahre. 1924 komponierte er mit den *Dorfszenen* (*Falun*) fünf anspruchsvolle Bearbeitungen slowakischer Volkslieder für Frauenstimme und Klavier (BB 87a). Zwei Jahre später entwickelte er aus den letzten drei Sätzen eine Version für Frauenchor und Kammerorchester (BB 87b). In den *Dorfszenen* ging Bartók bereits über die bloße Übernahme kompletter Volkslieder hinaus und stellte in Nr. 3 und 4 der Solo-Version jeweils zwei Lieder alternierend einander gegenüber. Schon hier erprobte er die Möglichkeit, aus Folklore-Material eine neue, stimmige Dramaturgie aufzubauen. In der Chor-Version erinnert manches bereits an die *Cantata*: Polyphone Stimmführung führt oft zu dissonanten Reibungen; Homophonie neigt zu Parallelführungen im Terzabstand und Quartsextakkorden; zwei homophone Stimmgruppen werden gegeneinander kontrapunktisch geführt.

Einen letzten wichtigen Schritt zur *Cantata profana* stellen 1930 die *Ungarischen Volkslieder* BB 99 für gemischten Chor dar. Die Komposition war laut Partitur im Mai 1930 abgeschlossen und überschneit sich vermutlich mit den ersten musikalischen Gedanken zur *Cantata*. In vier Stücken werden fünf Volksliedmelodien verwendet. Diese erscheinen aber nicht mehr wie in früheren Chor-Volksliedarrangements klar erkennbar in der Oberstimme, sondern werden durch die Stimmen hindurchgereicht. Die Abgrenzung der Volksliedmelodie vom Rest des Satzes wird oft bewusst verschleiert, indem kontrapunktische Nebenstimmen selbständig daneben treten. Die Vierstimmigkeit wird real mitunter auf Sechs-, Sieben- und Achtsstimmigkeit erweitert. Durch den polyphonen Satz und leittönige Wendungen in einzelnen Stimmen kommt es häufig zu dissonanten Reibungen, auch wenn als Zielpunkte meist konventionelle Dreiklänge angesteuert werden. Die Satzstruktur ist insgesamt sehr abwechslungsreich. Erneut zeigen sich auch homophone Sextakkord- und Quartsextakkordketten. In den polyphonen Passagen wird der tonale Eindruck durch die starke Linearität des Satzes allerdings stärker verwischt als in der *Cantata*, wo das Orchester außerdem eine basstönige Stabilität gibt. Auch die Übergänge zwischen verschiedenen Tonalitäten geschehen fließender, eine Verschiebung des Tonmaterials in Phasen lässt sich nicht überzeugend herauslesen. Tonmalerische Möglichkeiten hat Bartók

hier mehrmals wahrgenommen: Rinnender Regen findet seine Darstellung durch plötzlich starke rhythmische Bewegung, eine Zeile vom heiteren Wegesrand und dem traurigen Wanderer in der Mitte wird mit dem gleichzeitigen Kontrast lang gezogener Töne in den einen Stimmen und schneller Bewegung in den anderen verbildlicht.⁴³¹ Von diesen Unterschieden abgesehen ist Szabós Ansicht allerdings unbedingt zuzustimmen, die *Ungarischen Volkslieder* wegen ihrer stilistischen Aufmachung als Vorbereitung der *Cantata profana* anzusehen.⁴³²

Die sechs *Székely népdalok* (»Szekler Volkslieder«⁴³³) BB 106 für vierstimmigen Männerchor stehen ebenfalls in engem Zusammenhang mit diesem neuen Chorstil. Sie sind erst 1932 entstanden und in mancher Hinsicht gemäßigter als die *Ungarischen Volkslieder*. Die Volksliedmelodie geht nicht wie dort in einer fast gleichberechtigten Polyphonie auf, sondern ist vom restlichen Satz meist hörbar abgesetzt. Die Harmonik rückt ein wenig von Quartsext- und Sextakkordparallelen ab und verwendet gerne Dreiklangstrübungen mit Ganz- oder Halbtonreibungen. Die strukturelle Vielfalt in der Chorbehandlung und ein feines Gespür für Dramaturgie fallen erneut auf.⁴³⁴ Die *Székely népdalok* sind im Grunde wie ein abgeklärtes Nachspiel zur Chormusik der *Ungarischen Volkslieder* und der *Cantata profana*.

Gerade die Neigung zur polyphonen Chorschreibweise ist ein entschiedener Wandel. Bartóks erste Volksliedbearbeitungen für Chor waren in ihrer Homophonie noch ganz auf Textverständlichkeit und Vermittlung der Originalmelodie aus. Mit den *Ungarischen Volksliedern* geht Bartók nun den Weg zur Vokalphonyphonie und damit zur eigentlich rein musikalischen, textunabhängigen Behandlung des Chors, wie er in der *Cantata profana* – seiner ersten reifen, originalen Chorkomposition – dann voll ausgebaut ist. Der Vokalklang übernimmt die Funktionen, die bislang einzig dem Instrumentalkörper anvertraut waren: Aufbau von Stimmung, motivische Verknüpfung und formale Gliederung. Einzelheiten wie der Hang zur Parallelakkordik oder die geringe Bandbreite der Notendauern in den Einzelstimmen sind Übernahmen aus Bartóks instrumentaler Schreibweise. Sie zeigen, dass der Chor anders als die solistische Singstimme nicht

431 Beide Beispiele stammen aus *A bujdosó* (Heimatlos), T. 40 f. bzw. 22–32.

432 Vgl. Szabó, Miklós: Choral Works, in: *The Bartók Companion*, hrsg. v. Malcolm Gillies, London 1993, S. 418 f. Vgl. auch die punktuelle Analyse der *Ungarischen Volkslieder* in Vikárius, László: *Nationalism Rejected or Transformed? Béla Bartók's Unconventional Contribution to the Chorus Literature*, in: 18. slovenski glasbeni dnevi. Zborovska glasba in pevsko društva ter njihov pomen v razvoju nacionalnih glasbenih kultur / 18th Slovenian Musical Days. Choral Music and Choral Societies, and their Role in the Development of the National Musical Cultures. Ljubljana, Piran 22.–25. IV. 2003, Ljubljana 2004, S. 190–191.

433 Zu den *Székely népdalok* sind verschiedene deutsche Titel im Umlauf. Eine Einspielung von Hungaroton mit Zoltán Vásárhelyi nennt sie »Siebenbürgisch-ungarische Volkslieder«. Beim Schott-Verlag, wo die Lieder mit der deutschen Übertragung von Bence Szabolcsi vertrieben werden, werden sie als »Ungarische Volkslieder aus Siebenbürgen« mit dem Zusatz »Czekler Volkslieder« bezeichnet. In dieser Arbeit werden sie in wörtlicher Übersetzung und moderner Schreibweise *Szekler Volkslieder* genannt.

434 In der Partitur wird in einem einleitenden Kommentar ausdrücklich darauf hingewiesen, dass die Lieder auch einzeln aufgeführt werden können, lediglich Nr. 3 und Nr. 5 können nur mit der jeweiligen Folgenummer gesungen werden. Danach werden mehrere Vorschläge für mögliche sinnvolle Zusammenstellungen der Lieder gemacht. Völlige Freiheit wurde den Aufführenden also nicht zugestanden, dramaturgische Stimmigkeit ist bei aller Flexibilität ein Anliegen gewesen.

darauf beschränkt bleibt, als emotionaler Träger des Textes zu fungieren. Der Chor kann problemlos Stilfacetten aufnehmen, die Bartók bis dahin in der Instrumentalmusik entwickelt hatte. Dadurch entsteht ein merklicher Stilkontrast zu den Solostimmen.

Von etwas abstrakterer Seite betrachtet lässt sich auch sagen, dass erst mit der *Cantata profana* in den originalen Vokalkompositionen der »Urinstinkt«⁴³⁵ des Tempo giusto Einzug hält, nachdem in Oper und Liedern der Parlando-Stil dominiert hatte. Nur stellenweise lehnt sich der Chor ans Parlando-rubato an. Der Alte Stil des ungarischen Volkslieds ist nicht mehr zentraler Orientierungspunkt der Vokalmusik. Dass ein vielstimmiger Chor allerdings auch ausgiebig vom Parlando-rubato Gebrauch machen kann, wird sich noch in *Aus vergangenen Zeiten* zeigen. Dort setzen sich auch die Einflüsse Alter Musik verstärkt fort, die vor allem seit 1926 schon der Instrumentalmusik wichtige Impulse gegeben und in der *Cantata profana* mehrere Spuren hinterlassen haben. Schon hier zeigt sich im dritten Satz andeutungsweise eine motettische Anlage, wie sie für *Aus vergangenen Zeiten* noch bestimmender sein wird.

435 Vgl. Kapitel zu *Herzog Blaubarts Burg*.

2.5 Aus vergangenen Zeiten

Die 1930 komponierte *Cantata profana* läutet ein Jahrzehnt ein, das noch eine ganze Reihe unbestrittener Bartók-Meisterwerke hervorgebracht hat, von denen einige seinen Ruf als herausragender Komponist des 20. Jahrhunderts bis heute am meisten gefestigt haben. Dazu zählen die *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* (1936), die *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug* (1937) oder das *Divertimento* (1939). Zu dieser Zeit ist der Lauf der originalen Vokalkompositionen bereits abgeschlossen: 1935 und 1936 hatte Bartók mit *Elmúlt időkben* (*Aus vergangenen Zeiten*) und den 27 Chören für zwei- und dreistimmige Kinder- und Frauenchöre seine ersten originalen Werke für A-cappella-Besetzung geschrieben. Es sind gleichzeitig seine letzten Textvertonungen. Ihre eng miteinander verknüpfte Entstehungsgeschichte macht sie zu einem ungleichen Paar ähnlich den beiden Liedersammlungen Opus 15 und 16. Wie diese entstand das A-cappella-Tandem aus einem gemeinsamen schöpferischen Schwung heraus, verdankt seine Textvorlagen aber zusätzlich der gleichen Quelle und wurde sogar gemeinsam veröffentlicht. Beide Werke gehören zum wenig beachteten Randbereich in Bartóks Schaffen. Wie noch zu sehen sein wird, leisteten aber Besetzung und Machart letztlich ihren Beitrag dazu, dass den Kinder- und Frauenchören in puncto Popularität ein günstigeres Schicksal zuteil wurde als dem Männerchorzyklus.

Wo in diesen Jahren internationale Aufmerksamkeit für Bartóks Schaffen bestand, konzentrierte sie sich nicht auf Chormusik. Nach der Komposition der *Cantata profana* hatte er sein Repertoire in verschiedene Richtungen hin ausgebaut: Das 5. *Streichquartett* (1934) festigte in Kennerkreisen seinen Ausnahmestatus, die 44 *Duos* (1931/32) waren ein weiterer gewichtiger Beitrag zur pädagogischen Musikliteratur, und das 2. *Klavierkonzert* (1930/31) gab seinem weiterentwickelten Klavierstil einen neuen wirkungsvollen Rahmen. Daneben hatte er mehrere Neuarrangements früherer Volksliedbearbeitungen und originaler Sätze verfasst, die für Bartóks Präsenz in den Konzertsälen sorgten. So basierten die *Tänze aus Siebenbürgen* (*Erdélyi táncok*) BB 102b für Orchester auf der *Sonatine* für Klavier; die *Bilder aus Ungarn* (*Magyar képek*) BB 103 bezogen sich allesamt auf kleinere Klavierstücke, die in den Jahren um 1910 entstanden waren; die *Fünf ungarischen Volkslieder* (*Öt magyar népdal*) BB 108 stellten eine Auswahl aus den 20 ungarischen Volksliedern dar, die er zu Orchesterliedern erweitert hatte, und die *Ungarischen Bauernlieder* (*Magyar parasztdalok*) BB 107 bestanden aus Orchesterarrangements einiger der 15 ungarischen Bauernlieder.

Der A-cappella-Zyklus für Männerchor *Aus vergangenen Zeiten* spielte dem gegenüber auf europäischen Konzertpodien keine Rolle. Trotzdem steht dieses Werk in Bartóks Schaffen keineswegs isoliert da: Mit der *Cantata profana*, seinem Meisterstück der Chorbehandlung, und den ambitionierten *Ungarischen Volksliedern* (1930) und *Szekler Volksliedern* (1932) war der Komponist seit Beginn der 1930er Jahre immer heimischer im Choridiom geworden. Man könnte diesen Schritt zur A-cappella-Besetzung insofern als logisch bezeichnen, als er die Reihe der originalen Vokalkompositionen in gewisser Weise abrundet. Nach Oper, Kunstlied und orchesterbegleitetem Chorwerk fehlte nur noch die unbegleitete Variante, um den Kreis der Vokalbesetzungen zu schließen. Man muss dahinter freilich keine Absicht vermuten. Aber interessant ist es doch, nachzuvollziehen, wie angefangen bei der *Blaubart*-Oper der Vokalklang in Bartóks

Werken mehr und mehr Eigenständigkeit gewinnt, um mit den A-cappella-Werken schließlich völlig unabhängig zu werden.

In der Bartók-Literatur ist der Männerchorzyklus bislang kaum behandelt worden. Im Zusammenhang mit anderen Werken oder Werkgruppen wird er immer wieder am Rande angesprochen, hat aber kaum je aus eigenem Recht Aufmerksamkeit auf sich gezogen.⁴³⁶ Somfai lieferte im Zusammenhang mit einer Untersuchung zur Textherkunft der 27 Chöre wichtige Erkenntnisse auch zu *Aus vergangenen Zeiten*.⁴³⁷ Eine knappe, teils analytische, teils kritische Würdigung der Männerchöre verfasste Vikárius in einem Überblick zu Bartóks Chorwerken.⁴³⁸ Weitere Beiträge, die sich konzentriert und gezielt mit den Männerchören auseinandersetzen, fehlen. *Aus vergangenen Zeiten* dürfte von den hier behandelten Werken dasjenige sein, das in der Forschung bislang am wenigsten beachtet worden ist, und das spiegelt ungefiltert auch die Situation in den Konzertsälen wider.

2.5.1 Entstehung, erste Aufführungen und Veröffentlichung

Um die Entstehung von *Aus vergangenen Zeiten* in den richtigen Kontext setzen zu können, ist ein Blick auf eine ästhetisch-kulturpolitische Strömung nötig, die in diesen Jahren mehr und mehr Fuß fassen konnte: die Chorbewegung neuerer Prägung, deren Anfänge gerade einmal bis in die 1920er Jahre zurückreichten.⁴³⁹ Sie hatte ihren Kern in jungen, fortschrittlich gesinnten Musikern und Komponisten, die eine genuin ungarische Musikkultur nicht nur in elitären Kreisen, sondern mit breiter Verwurzelung in der Gesamtbevölkerung zum Ziel hatten. Deshalb lag die Konzentration bewusst auf Chormusik, weil sie jeder Schicht und jeder Klasse zugänglich sein konnte, ohne Ausgaben für Einzelunterricht und die Anschaffung von Instrumenten

436 Vgl. v. a. Gergely: *Chœurs a cappella* (1955), S. 127–169; Vikárius, László: *Bartók's Late Adventures with Kontrapunkt*, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 47,3/4 (September 2006), S. 395–416; Szabó, Miklós: *Bartók Béla kórusművei* [Béla Bartóks Chorwerke], Budapest 1985; ders.: *Choral Works* (1993), S. 413–423; ders.: *Kodály széljegyzetei Bartók kórusműveihez* [Kodálys Randnotizen zu Bartóks Chorwerken], in: *Muzsika* 38,9 u. 10 (1995), S. 27–33 bzw. 16–22.

437 Vgl. Somfai, László: *Bartók egyenemű kórusainak szövegforrásáról* [Über die Textquellen der gleichstimmigen Chöre Bartóks], in: *Magyar zenetörténeti tanulmányok Szabolcsi Bence 70. születésnapjára* (= *Magyar Zene-történeti Tanulmányok* 2), hrsg. v. Ferenc Bónis, Budapest 1969, S. 359–376. Die textgeschichtlichen Wurzeln vor allem des ersten und dritten Satzes hat Imola Vas Szűcs näher beleuchtet, vgl. Vas Szűcs, Imola: »Ének örzi az időt«. Újra a Bartók-egyeneműkarok szövegforrásainak nyomában [»Singen bewahrt die Zeit«. Erneut auf der Spur der Textquellen zu Bartóks gleichstimmigen Chören], in: *Magyar Zene* 52,2 (Mai 2014) S. 205–223.

438 Vgl. Vikárius: *Nationalism Rejected or Transformed?* (2004), S. 180–198.

439 Ein ungarisches Amateurchorwesen hatte sich in Anlehnung an deutsche Verhältnisse bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelt. Vgl. Dobszay, László: *Abriss der ungarischen Musikgeschichte*, Budapest 1993, S. 170f. und Vikárius: *Nationalism Rejected or Transformed?* (2004), S. 186f. Die neue Strömung konnte also auf ein schon bestehendes institutionelles Fundament einwirken. Zwar lassen sich Gemeinsamkeiten mit der deutschen Jugendmusikbewegung anführen, allerdings gibt es auch wesentliche Unterschiede, auf die Endre Halmos hingewiesen hat, vgl. Halmos, Endre: *Die Geschichte des Gesang-Musikunterrichts in Ungarn. Unter besonderer Berücksichtigung des Einflusses aus dem deutschsprachigen Kulturbereich*, Stuttgart 1988, S. 179.

notwendig zu machen. Der Kampf galt primär dem üblichen Repertoire vieler Gesangsvereine, das man als fremdbestimmt und untauglich ansah. Den schädlichen Haupteinfluss machte man in einer deutschgeprägten Chorästhetik aus, die in der ungarischen Chorpraxis als »Liedertafel«-Stil allgegenwärtig war. Er sollte durch niveauvolle Werke echt ungarischen Stils verdrängt werden – ein Repertoire, das allerdings erst im Entstehen begriffen war. Als probate Grundlage dafür wurden jene Schichten der Volksmusik angesehen, die vor allem durch Bartóks und Kodálys Bemühungen seit Anfang des Jahrhunderts mehr und mehr ins Bewusstsein gerückt waren: die sogenannte Bauernmusik. Wahrgenommen als wiederentdeckte musikalische Muttersprache sollte sie den Weg zu einer authentischen und unabhängigen ungarischen Musikkultur zeigen. Ein weiteres Standbein der Bewegung zielte auf noch Grundlegenderes ab: den Neuaufbau einer gründlichen, landeseigenen Breitenmusikerziehung. Sie sollte den Grundstock für eine bewusste, selbstbestimmte ungarische Musikkultur bilden und war wiederum nicht nur auf politische Unterstützung angewiesen, sondern auch auf ein neues Chorrepertoire. Kodály steuerte zahlreiche Beiträge bei, die genau diesen Zweck erfüllten. Nicht nur deswegen stand er von Anfang an im Zentrum der Chorbewegung. Sein *Psalmus hungaricus* hatte 1923 gezeigt, dass moderne Chormusik kein Nischenprodukt sein musste, sondern populäre Wirkung erzielen konnte. Durch seine Vokalwerke, seine publizistische Aktivität und nicht zuletzt dadurch, dass maßgebliche Komponisten und Organisatoren wie Lajos Bárdos, György Kerényi oder Gyula Kertész seine Schüler waren, wurde Kodály zu Vorreiter, Vorbild und Galionsfigur der Chorbewegung. Die Durchsetzung ihrer Ideale war allerdings kein Selbstläufer. Der künstlerische Wert der Bauernmusik wurde nicht nur in konservativen Kreisen von manchen bezweifelt. Einen handfesten Zugriff auf Verbände und Chöre der ungarischen Gesangsszene bekam die neue Strömung im Grunde erst in der zweiten Hälfte der 1930er Jahre. Dabei spielten offenbar auch unterschiedliche Mentalitäten in Gesangsvereinen der Arbeiter- und Bürgerschicht eine Rolle.⁴⁴⁰

Eine wichtige Funktion erfüllte das vielseitige Unternehmen Magyar Kórus (»Ungarischer Chor«). Innerhalb kürzester Zeit war es als Publikationsorgan und Konzertagentur zu einer zentralen Institution der Chorbewegung geworden. Die gleichnamige Zeitschrift war 1931 zum ersten Mal erschienen und gründete sich auf die Initiative junger Komponisten, die der neuen Chormusik einen breiteren Raum geben wollten, als es die renommierten Verlagshäuser bislang zugelassen hatten. Mit *Énekszó* (etwa: »Gesang«) folgte 1934 ein Schwesternblatt, das sich speziell dem schulischen Gesang widmete. Zusätzlich zu diesen Periodika betätigte sich Magyar Kórus bald auch als Notenverlag und Konzertveranstalter.⁴⁴¹

440 Für den gesamten Absatz vgl. Halmos: *Geschichte des Gesang-Musikunterrichts* (1988), S. 164–175 und 188 f.; Dobszay: *Abriss der ungarischen Musikgeschichte* (1993), S. 215–218, und Maróti, Gyula: Kórusmozgalom Magyarországon a harmincas években [Die Chorbewegung in Ungarn in den 30er Jahren], in: *Magyar Zene* 30,3 (1989), S. 292, 298 f. und 303 f.

441 Vgl. Bárdos, Lajos: A »Magyar Kórus« húsz éve. Beszélgetés [Zwanzig Jahre »Magyar Kórus«. Ein Gespräch], in: Lajos Bárdos: *Tíz újabb írás. 1969–1974*, hrsg. v. Lajos Bárdos, Budapest 1974, S. 260–265.

Obwohl Bartók durch seine folkloristische Pionierrolle natürlich automatisch zur Bezugsperson der Bewegung wurde, stand er nie derart in ihrem Zentrum wie Kodály. Seit seinen Jugendjahren hatte er kein originales Werk mehr für A-cappella-Chöre geschrieben, und es lag sehr im Interesse der neuen Chorbewegung, dass sich das änderte. Mit Bartók würde man den international prominentesten Gegenwartskomponisten Ungarns für sich gewinnen können. Seine *Ungarischen Volkslieder* und die *Szekler Volkslieder* hatten bereits 1930 und 1932 das Repertoire an Volksliedbearbeitungen für Chor bereichert, aber erst mit *Aus vergangenen Zeiten* entstand sein erstes reifes, originales Chorwerk. Letztlich scheint *Aus vergangenen Zeiten* den erwartungsvollen Vorstellungen weit weniger entsprochen zu haben als die 27 Chöre; nicht nur, weil der Zyklus für Männerchor gesetzt war und keinen pädagogischen Zuschnitt hatte. Aber er kam insofern zur rechten Zeit, als sich 1936/37 institutionell eine Wachablösung in den bürgerlichen Gesangsverbänden vollzog.⁴⁴² Das unbestrittene Renommee Bartóks konnte in dieser Situation nur vorteilhaft sein.

Folgerichtig hatte man sich vonseiten des Magyar-Kórus-Verlags, dem Sprachrohr und Aushängeschild der neuen Chorbewegung, aktiv um einen Beitrag Bartóks bemüht. Laut Lajos Bárdos – von 1931 bis 1950 Redakteur bei *Magyar Kórus* –⁴⁴³ ist es dabei der Hartnäckigkeit Gyula Kertész⁴⁴⁴ zu verdanken, dass der reservierte Meister für das noch junge Unternehmen gewonnen werden konnte. Eine erste Anfrage von Kertész nach einer neuen Chorkomposition habe Bartók zunächst abgelehnt. Kertész gab aber nicht auf und punktete angeblich mit dem Hinweis, dass Kodály's Chöre schon im ganzen Land verbreitet seien. Wie großartig müsse es sein, wenn auch Bartóks Chorwerke ungarweit von den größten Ensembles und bis in die kleinen Dorfschulen hinein gesungen werden würden.⁴⁴⁵

Eine ganz ähnliche Anekdote erwähnt Miklós Szabó im Zusammenhang mit den 27 Chören, nur dass dort György Kerényi in die Rolle des Vermittlers schlüpft.⁴⁴⁶ Diese Episoden zeigen anschaulich, dass man von Bartók die Komposition neuer Chöre nicht einfach erwarten durfte, bei aller Übereinstimmung mit den Idealen der Chorbewegung. Dennoch sollten derartige Anekdoten nicht dazu verleiten, allein in Überredungsversuchen eines Kertész oder Kerényi den Anlass für die Komposition zu sehen. Es gibt durchaus Fälle, in denen Bartók offenbar ohne innere Neigung und nur auf äußere Aufforderung hin Bearbeitungen seiner Werke vornahm, wie im

442 Vgl. Maróti: *Kórusmozgalom* (1989), S. 303 f.

443 Vgl. Art. »Bárdos Lajos«, in: *Új Magyar Életrajzi Lexikon*, Bd. 1 (2001), hrsg. v. László Markó, Budapest 2001–2007, S. 427.

444 Gyula Kertész stammte aus der nächstjüngeren Generation nach Bartók und war eine wichtige Persönlichkeit der modernen Chorbewegung. 1900 war er in Budapest geboren worden und studierte parallel zu einer Lehrerausbildung Komposition an der Franz-Liszt-Musikhochschule bei Kodály. 1931 gehörte er zu den Gründungsmitgliedern des Magyar-Kórus-Verlags wie überhaupt der »Éneklő Ifjúság« (»Singende Jugend«) genannten Chorbewegung und arbeitete als Redakteur für die einschlägigen Zeitschriften *Énekszó*, *Éneklő Ifjúság* und *Magyar Kórus*, wo auch manche seiner eigenen Werke veröffentlicht wurden. In seinen letzten Lebensjahren wirkte Kertész auch in der Volksmusikabteilung der Ungarischen Akademie der Wissenschaften mit. Er starb 1967, im gleichen Jahr wie Kodály, in Budapest. Vgl. Art. »Kertész Gyula«, in: *Magyar Életrajzi Lexikon*, Bd. 3 (1985, Ergänzungsband), hrsg. v. Ágnes Kenyeres, Budapest 1967–1994, S. 388.

445 Vgl. Bárdos: »Magyar Kórus« (1974), S. 263.

446 Vgl. Szabó: *Kórusművei* (1985), S. 19. Siehe hierzu den einleitenden Abschnitt im Kapitel zu den 27 Chören.

Falle der Klavierversion seiner *Tanz-Suite*. Bei vollständig neuen Kompositionen ist eine derart kühle Pflichterfüllung ohne eigene Anteilnahme allerdings nirgends zu beobachten. Auch wenn Bartók seit den 1930er Jahren zunehmend auf Aufträge hin komponierte, entstanden daraus nie Routinestücke, sondern immer höchst originelle Werke eigenen Charakters. Und so ist Kertész' Werbegeschick vielleicht von Bedeutung gewesen, aber nicht als ausschlaggebender Punkt, sondern allenfalls als ein zusätzlicher äußerer Anstoß zu den inneren Beweggründen, die letztlich zur Komposition von *Aus vergangenen Zeiten* führten.⁴⁴⁷ Kertész' Argument der Dorfschulmusik läuft im Falle des Männerchorzyklus' ohnehin ins Leere und kann erst bei den 27 *Chören* zum Tragen gekommen sein.

Bartók schrieb *Aus vergangenen Zeiten* 1935,⁴⁴⁸ ein Jahr nach der Uraufführung der *Cantata profana*. Im Dezember 1936 – im Druck angegeben ist allerdings 1937 – veröffentlichte Magyar Kórus die Männerchöre zusammen mit den 27 *Chören*. Diese erschienen auch unabhängig davon in Einzelheften.⁴⁴⁹ Die Erstaufführung von *Aus vergangenen Zeiten* fand am 7. Mai 1937 in Budapest statt, nachdem am 18. April in Kecskemét zunächst nur der Mittelsatz aufgeführt worden war. In beiden Konzerten war auch eine größere Auswahl aus den 27 *Chören* für Kinder- und Frauenchor zu hören,⁴⁵⁰ und interessanterweise nimmt schon hier die Randrolle des Männerchorzyklus Gestalt an: Briefliche Äußerungen Bartóks beziehen sich überschwänglich auf die Kinderchöre, ebenso wie eine warmherzige Eloge Kodály's in *Énekszó*, die schon 1936 erschien.⁴⁵¹ Die Männerchöre dagegen werden sowohl in Briefen als auch im Presseecho kaum erwähnt und regelrecht überstrahlt von der positiven Aufnahme der Kinder- und Frauenchöre. Der Popularitätsunterschied ist auch daran zu sehen, dass Bartók später zu einigen der Kinderchöre eine Orchesterbegleitung anfertigen sollte. Nicht zuletzt belegt die überarbeitete Zweitausgabe von 1942, dass die Nachfrage nach diesen Stücken auch Jahre später noch bestand.

Dieser Zweitausgabe der 27 *Chöre* ist es zu verdanken, dass wir Genaueres über Kodály's Einflussnahme auf Bartóks Kompositionen erfahren können. Denn zur Erstausgabe vermerkte Kodály verschiedene Korrekturvorschläge, die nun mit der Zweitausgabe verglichen werden können. Wir können nachvollziehen, welche Änderungsvorschläge Bartók übernahm und welche nicht. Derartige Korrekturen existieren auch für *Aus vergangenen Zeiten*. Kodály notierte sie im Zeitraum zwischen Frühling 1937 und September 1939 in die Partituren. Weil die Männerchöre nicht erneut aufgelegt wurden, gibt es für sie eine so komfortable Vergleichsmöglichkeit wie im

447 Immerhin bemerkte er schon 1931 in einem Brief an UE, er habe die Absicht, in Zukunft »immer mehr und mehr Chorwerke zu schreiben«. Gombocz/Vikárius: Briefwechsel (2003), S. 104.

448 Ujfalussy, József: *Béla Bartók*, Budapest 1971 (engl. Übersetzung v. Ruth Pataki), S. 423.

449 Vgl. Szabó: *Kórusművei* (1985), S. 20 und 24. Die enge entstehungsgeschichtliche Verschränkung mit den 27 *Chören* zeigt sich auch daran, dass im Entwurf von *Aus vergangenen Zeiten* zwischen zweitem und drittem Satz der Kinderchor *Lánycsúfóló* (»Mädchenhänslei«) – ebenfalls im Entwurf – auftaucht.

450 Vgl. ebd., S. 20.

451 Kodály, Zoltán: Bartók Béla gyermekkarai [Béla Bartók's Kinderchöre], in: Zoltán Kodály: *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok II*, hrsg. v. Ferenc Bónis, Budapest 1982 (ursprünglich 1936 in *Énekszó* 4,3/4 erschienen). Kodály bezeichnet die 27 *Chöre* hier als Weihnachtsgeschenk, das den ungarischen Kindern im Jahre 1936 gemacht worden sei.

Falle der 27 *Chöre* nicht.⁴⁵² Dennoch lohnt sich ein Blick in die Korrekturen, um einen Eindruck von den unterschiedlichen musikalischen Vorstellungen der beiden Komponisten zu erhalten.

Mehrere der Anmerkungen Kodálys beziehen sich auf Wortbetonungen, die durch Tonlängen oder Tonhöhen zustande kommen. Bartóks Vertonung setzt sich an diesen Stellen über die reguläre Prosodie hinweg, vor allem indem kurze oder unbetonte Silben stark hervorgehoben werden. In Kodálys Kompositionsstil war korrekte Prosodie ein besonderes Anliegen, sein Vokalstil galt in dieser Hinsicht als exemplarisch. Seine Verbesserungsvorschläge für die 27 *Chöre* hat Bartók allerdings fast durchweg ignoriert. Es ist kaum anzunehmen, dass es sich im Falle von *Aus vergangenen Zeiten* anders verhalten hätte – und zwar nicht, weil Bartók die Prosodie gleichgültig gewesen wäre, sondern weil stattdessen andere Dinge in den Vordergrund rückten: ein bestimmter beibehaltener Rhythmus etwa, oder die Durchführung eines bestimmten Motivs.

78

f

Mu - zsi - kát és nó - tát
 Vie - le Lie - der kennt er,

f

Mu - zsi - kát és nó - tát

- kát és nó - tát, hej, de
 Lie - der kennt er, hei, ja

Nbsp. 101: An dieser Stelle im dritten Satz markierte Kodály die zweite und die dritte Silbe von »Muzsikát«, vermutlich weil ihm das eigentlich unbetonte »-zsi-« zu lang und das »-kát« durch den Hochtton zu stark betont erschien.⁴⁵³ Dieses Motiv spielt aber für die nächsten knapp 20 Takte eine bestimmende Rolle und lehnt sich außerdem an das Kopfmotiv des Satzes an, so dass eine Änderung weitere Konsequenzen für den Satzzusammenhang gehabt hätte. Rein musikalische Beweggründe konnten Argumente der Sprachbetonung aushebeln. Es ist nicht davon auszugehen, dass Bartók mit einer Abänderung einverstanden gewesen wäre.⁴⁵⁴

Andere Stellen zeigen Kodálys doppeltes Augenmerk auf Prosodie und einfache Ausführbarkeit. Zwei Beispiele sind besonders aufschlussreich, weil es sich hier um Tonrepetitionen handelt und melodische Akzente daher keine Rolle spielen: An einer Stelle im ersten Satz schlägt Kodály statt der gleichmäßigen Achtelkette in Bartóks Notation eine rhythmisierte Variante vor, die näher am tatsächlichen Sprachrhythmus ist. An anderer Stelle im dritten Satz dagegen hält

452 Vgl. Szabó: Kodály széljegyzetei (1995), S. 27–33 bzw. 16–22, insbesondere S. 27.

453 Vgl. ebd., S. 28.

454 Die deutschen Textunterlegungen sind der Editio-Musica-Ausgabe von 1973 entnommen. Da in der gesamten Partitur keine einzige rhythmische Angleichung an den deutschen Text vorgenommen wurde, ergeben sich leider häufig ungünstige Passagen für den deutschen Sprachrhythmus.

sich Bartóks Version näher am Sprachrhythmus und zeichnet als Konsequenz einen $\frac{9}{16}$ -Takt vor. Kodály schlägt hier die Erweiterung um eine Sechzehntellänge auf einen $\frac{3}{8}$ -Takt vor, vermutlich weil er für die Sänger einfacher zu zählen gewesen wäre. Durch minimale, unwillkürliche Längenverschiebungen während des Singens kann dennoch auch hier eine sprachnahe Rhythmik entstehen.⁴⁵⁵ Vermutlich schöpfte Kodály hier aus seiner größeren Erfahrung in der Chormusik, während Bartók wenigstens an dieser Stelle die richtige rhythmische Ausführung nicht dem Zufall (oder den Sängern) überlassen wollte und deshalb exakt notierte.

Derartige Stellen zeigen schlaglichtartig, welche Probleme der Parlando-Vortrag verursachen konnte, wenn er notiert werden sollte. Für *Herzog Blaubarts Burg* hatte sich Bartók mit einer detaillierten Rhythmisierung der Vokalpartien noch zurückgehalten, betonte aber anderweitig, dass er sich einen rhythmisch flexiblen Sprechgesang vorstellte. Die Kunstlieder von 1916 und nicht zuletzt die Solo-Partien der *Cantata profana* treiben demgegenüber größeren Aufwand, um einen sprachähnlichen Rhythmus im Notentext festzuhalten. Für ein wirkungsvolles Parlando war letztlich immer das Talent der Ausführenden gefragt, in das Bartók zu verschiedenen Zeiten offenbar unterschiedliches Vertrauen setzte. *Aus vergangenen Zeiten* führt in dieser Hinsicht keinen allgemeinen Trend fort, sondern arbeitet gleichzeitig mit unterschiedlichen Konzepten, die einerseits auf eine solistische Behandlung und andererseits auf den Chor ausgerichtet sind. Bereits in der *Cantata profana* konnte eine entsprechende Vermischung unterschiedlicher gesangsrhythmischer Konzepte beobachtet werden.

2.5.2 Die Texte

Mit der mutlosen Aussage »Nincs boldogtalanabb a parasztembernél« (»Keinen Unglücklicheren gibt es als den Bauersmann«) beginnt der erste Satz und entwirft ein trostloses Bild vom Bauernleben: Geplagt von ständiger harter Arbeit und Armut muss der Bauer hilflos die Rücksichtslosigkeit und Gier von Obrigkeit und Händlern ertragen. Die vollkommene Umkehrung dieses Tenors präsentiert dagegen der dritte Satz und beginnt pointiert mit: »Nincs szerencsésebb a parasztembernél« (»Keinen Glücklicheren gibt es als den Bauersmann«). Da der Bauer für Nahrung Sorge – auch für die im ersten Satz noch als Quälgeister dargestellte Obrigkeit –, übe er das glücklichste Gewerbe der Welt aus und sei als Handwerker und Selbstversorger unabhängig vom städtischen Handel. Diese scheinbar unvereinbar gegensätzlichen Perspektiven werden von einem beschwingten Mittelsatz auf Distanz gehalten. Mit dem Abzählreim »Egy kettő, három négy, / Hát te pajtás hová mégy?« (»Eins zwei, drei vier, / Nun, Kamerad, wo gehst du hin?«) wird in unbeschwerter Heiterkeit begonnen, aber bald nach der Hälfte des Satzes kehrt sich die anfängliche Stimmung ins Gegenteil: Eine Kette von Tauschgeschäften bringt den Bauern von einer Handvoll Kastanien zu einem Laib Brot, den sein Herr aber nicht mit Anerkennung, Geld oder gleichwertigen Waren entlohnt, sondern durch Stockschläge.

⁴⁵⁵ Szabó vermutet allerdings, dass Kodály diese Anmerkung gar nicht als Korrektur verstanden wissen wollte. Vgl. ebd., S. 28 f.

»Cipót adok úrnak, Úr érte: botot át!« (»Brot geb' ich dem Herrn, Der Herr gibt dafür: den Stock!«⁴⁵⁶). Der Rest des Textes, so wie er in der letztendlichen Vertonung erscheint, besteht ab hier nur noch aus Teilwiederholungen früherer Verse, in die sich hartnäckig immer wieder das Wort »botot« (»den Stock«) hineindrängt. Die Stockschläge dominieren bis zum Schluss des Satzes das Geschehen. Der Schlussvers kann da nicht anders als sarkastisch wirken: »Csak azért is gyöngyélet az élet!« (»Trotzdem ist das Leben ein Fest!«⁴⁵⁷).

	1. <i>Nincs boldogtalanabb a parasztembernél</i>	2. <i>Egy kettő, három négy, Hát te pajtás, hová mégy?</i>	3. <i>Nincs szerencsésebb a parasztembernél</i>
Übersetzung	»Keinen Unglücklicheren gibt es als den Bauersmann«	»Eins zwei, drei vier, Nun, Kamerad, wo gehst du hin?«	»Keinen Glücklicheren gibt es als den Bauersmann«
Dauer	5' 6"	2' 30"	5' 30"
Form ⁴⁵⁷	Verknüpfung aus Sonaten- satz- und Rondoform	»abgebrochene« Sonatensatzform	frei gehandhabte Sonatensatzform
Tonalität ⁴⁵⁸	E	C	E

Abb. 7: Überblick über die Satzfolge.

Der pessimistische erste Satz und die bruske Wendung im zweiten färben den oberflächlichen Optimismus des letzten Satzes unweigerlich mit Ironie. Für sich allein betrachtet ergäbe die positive Vorstellung von Naturverbundenheit und Autarkie des Bauern ein unbeschwertes, romantisch angehauchtes Pastoral-Panorama, dessen Aufrichtigkeit man bei aller Naivität noch trauen könnte. Durch die Anordnung der Texte wird aber unmissverständlich klar, dass nur die ersten beiden Sätze einen Einblick in den tatsächlichen Alltag des Bauern gegeben haben, während der dritte lediglich eine schöne Illusion darstellt. Natürlich kannte Bartók die ärmlichen Umstände, in denen die Landbevölkerung vielerorts zu leben hatte. Bei Forschungsreisen, auf denen er selbst in den Dörfern übernachtete, bekam er den spärlichen Komfort des Landlebens am eigenen Leib zu spüren.⁴⁶⁰ Das rurale Leben mag in Bartóks Gedankenwelt gerade nach seiner Zeit als aktiver Feldforscher in ein nostalgisches Licht getaucht worden sein; die Art und Weise, wie sich in den Texten von *Aus vergangenen Zeiten* verschiedene Perspektiven gegenüberstehen, zeigt aber, dass er die realen Lebensumstände nicht haltlos idealisiert hatte. Sicher: Selbst eine ironische Textanlage wie die vorliegende lässt sich so vertonen, dass alles Kritische und Klagende übertüncht wird. Dazu hätten die Texte der Volksdichtung mit der verniedlichenen Haltung kulturellen Überlegenheitsgefühls behandelt werden müssen, das viele Zeitgenos-

456 Anders als die Rahmensätze spricht der Mittelsatz nicht in der dritten Person über den Bauern, sondern aus der Ich-Perspektive.

457 Im ungarischen Wortlaut ist das Leben »ein Perlenleben«, etwa in der Bedeutung: ein unbeschwertes, üppiges Leben.

458 Genauer hierzu im eigenen Abschnitt zur Form.

459 Genauer hierzu im eigenen Abschnitt zu Harmonik und Tonalität.

460 Vgl. Bartók: *Briefe I* (1973), S. 92 f., 104–108 und 169–171.

sen gegenüber der Volksmusik empfanden. Ein solches Nicht-ernst-Nehmen der Volksliedtexte hätte das verbreitete Bild von der Bauernidylle selbst gegen die ironisierende Textanlage durchsetzen können. Schon die 20 ungarischen Volkslieder haben aber gezeigt, dass Bartók die Volksdichtung in ihrer Ausdruckstiefe nicht weniger ernst nahm als Individualdichtung. *Aus vergangenen Zeiten* belegt erneut diese Haltung.

Bartóks kritischer Blick auf die Situation des Bauernstandes war in diesen Jahren keine isolierte Sichtweise. Eben 1936 erschien Gyula Illyés' einflussreiches Werk *Puszták népe* (*Pusztavolk. Roman einer Volkskaste*)⁴⁶¹, das auf unaufgeregte aber subtile Weise ein Plädoyer gegen die Armut und Unterdrückung der quasi-leibeigenen Landarbeiter Ungarns darstellte. Wie ist also der Titel zu verstehen – *Aus vergangenen Zeiten*? Sind die Zeiten, die hier besungen werden, im Jahre 1935 wirklich Vergangenheit und das Werk lediglich ein Blick zurück auf einen glücklicherweise überwundenen Missstand? Die Eindringlichkeit von Bartóks Vertonung sagt das Gegenteil. Die ärmlichen Lebensumstände bestehen noch immer. Zur realen Bestätigung genügt ein Blick in Illyés' »Soziographie«, die den Mythos vom unbeirrbar freien ungarischen Bauern pulverisierte. Bartóks Titel sagt lediglich das aus, was allgemein angenommen wurde; dass nämlich Ausbeutung, Armut und Leibeigenschaft der Vergangenheit angehören würden.⁴⁶² Der Titel *Aus vergangenen Zeiten* treibt die Ironie des Werks auf die Spitze: Er suggeriert das Gegenteil von dem, was die Musik tatsächlich zum Ausdruck bringt.

Die wichtigste Textquelle für *Aus vergangenen Zeiten* – und gleichermaßen für die 27 Chöre – war die mehrbändige *Magyar Népköltési Gyűjtemény*⁴⁶³ (»Sammlung ungarischer Volksdichtung«, im Weiteren kurz *MNGy*). Einige der Bände dieser Sammlung, die Bartók während seiner Arbeit für die Ungarische Akademie der Wissenschaften ab 1934 zur Verfügung gestanden hatten, wurden 1967 von der dortigen Abteilung für Volksmusikforschung an das Budapester Bartók-Archiv übergeben. Es fanden sich darin Bleistiftmarkierungen und -anmerkungen, die darauf schließen lassen, dass Bartók anhand dieser Bände nicht nur eine Vorauswahl an Texten traf, sondern auch erste Bearbeitungen vornahm.⁴⁶⁴

Für den ersten Satz diente ein sechstrophiger Text aus dem ersten Band der *MNGy* als Vorlage. Wie üblich ließ Bartók den Text nicht unverändert. Er strich zuerst die dritte, dann auch noch die vierte Strophe und gelangte so zur letztlich vertonten vierstrophigen Form. Die Verwendung der ersten beiden Verse als wiederkehrender Refrain ist ebenfalls ein Einfall Bartóks. Außerdem wurden an mehreren Stellen einzelne Wörter geändert oder ganz gestrichen. Für den zweiten Satz findet sich in den überlieferten Bänden kein konkretes Vorbild. Allerdings könnten

461 Mittlerweile in deutscher Übersetzung als *Die Puszta. Nachricht aus einer verschwundenen Welt* verlegt. Vgl. Tezla, Albert: *Hungarian Authors. A Bibliographical Handbook*, Cambridge (Massachusetts) 1970, S. 4.

462 Mihály Babits (1883–1941) bemerkte zu Illyés' *Pusztavolk*, das Aufrüttelndste des Buches sei die Enthüllung gewesen, dass im Herzen der Puszta keine idyllisch freie Bauerngesellschaft lebe, sondern ein Volk in einem Zustand am Rande der Sklaverei, ohne Chance auf Revolte, ohne Fluchtmöglichkeit. Vgl. Gara, Ladislás: *Gyula Illyés* (= *Poètes d'aujourd'hui* 145), Paris 1966, S. 77.

463 Erdélyi, János (Hrsg.): *Magyar Népköltési Gyűjtemény. Népdalok és mondák* [Sammlung ungarischer Volksdichtung. Volkslieder und Sagen], Pest 1846–1848; Arany, László u. a. (Hrsg.): *Magyar Népköltési Gyűjtemény. Új folyam* [Sammlung ungarischer Volksdichtung. Neue Reihe], Pest/Budapest 1872–1924.

464 Vgl. Somfai: *Szövegforrásról* (1969), S. 359 f.

zwei Texte als Anregung gedient haben, die aus der neuen Reihe der *MNGy* beziehungsweise aus einer Sammlung Lajos Kálmáns stammen, die ebenfalls in Bartóks Gebrauch war.⁴⁶⁵ Der erste Text bringt das Motiv der Stockschläge und beginnt ebenso wie der zweite mit dem Abzählvers »Egy kettő, három négy«, auch wenn der weitere Wortlaut sich beide Male von Bartóks Text vollkommen unterscheidet. Für den dritten Satz wiederum stand ein dreistrophiges Gedicht aus der *MNGy* Pate. Auch hier nahm der Komponist verschiedene Detailänderungen vor, vor allem aber stammen die vierte Strophe wie auch der Refrain vermutlich von ihm selbst.⁴⁶⁶

Wieder zeigt sich Bartók in Sachen Texteinrichtung selbstbewusst wie schon bei *Herzog Blaubarts Burg*, bei den zehn Kunstliedern und vor allem bei der *Cantata profana*, verfügt über den genauen Wortlaut, stellt die Texte um oder erweitert sie um neue Abschnitte. Gerade zur *Cantata profana* fällt die Ähnlichkeit auf. Schon dort stellte er sich aus Fundstücken der Volksdichtung einen neuen Textzusammenhang für ein mehrsätziges Werk zusammen. Nur ist die *Cantata profana* episch angelegt, *Aus vergangenen Zeiten* ironisch kommentierend. Was die Eingriffe bei der Zusammenstellung betrifft, geht *Aus vergangenen Zeiten* gegenüber dem früheren Werk bereits einen Schritt zurück. Die verschiedenen Textvorlagen – soweit sie bekannt sind – behalten ihre formale Eigenständigkeit und Bartók tritt vor allem als Arrangeur auf; das Libretto der *Cantata profana* dagegen nahm sich die Volksdichtung als Ausgangspunkt, um zu einer umfassenden literarischen Neuschöpfung zu werden. Anders als dort ist in der Erstausgabe der Männerchöre die Einflussnahme des Komponisten immerhin angedeutet. Gleich unter dem Titel ist zu lesen: »Átalakított régi népi és műdal-szövegek« (»Umgestaltete alte Volks- und Kunstliedtexte«).⁴⁶⁷

Die Gliederung der Texte ist für den ersten Satz noch am eindeutigsten nachzuvollziehen. Jede der vier Strophen besteht aus fünf Verszeilen, von denen die ersten beiden 12-silbig sind. Die folgenden drei Verse sind sechssilbig. In jeder Strophe schließt sich daran ein Refrain aus zwei Zeilen zu je 12 Silben an.⁴⁶⁸ Die erste Strophe bringt diesen Refrain zusätzlich gleich zu Anfang. Endreime gibt es immer zwischen den ersten beiden Verszeilen und unregelmäßig auch zwischen den drei folgenden Versen.

Der Text des zweiten Satzes steht in freier Form mit überwiegend siebensilbigen Versen, zwischenzeitlich abgelöst durch Sechssilbler. Dieser Wechsel korrespondiert aber nicht mit einer inhaltlichen Stropheneinteilung. Ein wenig vor der Mitte des Textes – wenn die beschriebenen Tauschgeschäfte in vollem Gange sind – beginnt ein ständiger Wechsel am Verszeilenende zwischen »ád« (»gibt«) und den Dativendungen »-nak« beziehungsweise »-nek«, der schon beim bloßen Lesen eine vorwärtsdrängende Wirkung erzeugt. Eine adäquate Übertragung dieses Effekts in andere Sprachen dürfte praktisch unmöglich sein:

465 Kálmány, Lajos (Hrsg.): *Koszorúk az Alföld vad virágaiból* [Kränze aus den Wildblumen des Alföld], Arad 1877/1878.

466 Für den gesamten vorigen Absatz vgl. Somfai: *Szövegforrásról* (1969), S. 372 f.

467 Mit der Erwähnung von »Kunstliedtexten« scheint Bartók die Möglichkeit eingeräumt zu haben, dass die Vorlagen letzten Endes doch auf konkrete volkstümliche Autoren der jüngeren Vergangenheit zurückgingen und nicht das »autorenlose« Resultat mündlicher Überlieferung waren. Die *MNGy* nennt jedenfalls keine derartigen Verfasser.

468 Natürlich ließen sich die zwölfsilbigen Verse auch in je zwei Sechssilbler unterteilen. Allerdings erscheinen sie als zusammengehörige syntaktische Einheiten, deren Halbierung arg künstlich wirken würde.

[...]

Bort ád érte, bort ád,
Bort adok kocsisnak,
Kocsis nekem trágyát ád,
Trágyát adom földemnek.
Földem nekem búzát ád.
Búzát adom molnárnak,

[...]

Wein gibt sie dafür, Wein gibt sie,
Den Wein geb' ich dem Kutscher,
Der Kutscher gibt mir Dung,
Den Dung geb' ich meinem Feld.
Mein Feld gibt mir Weizen.
Den Weizen geb' ich dem Müller,⁴⁶⁹

Der Text des dritten Satzes besteht aus einer relativ freien Abfolge von Refrain- und Strophenabschnitten. Der Refrain »Nincsen szerencsésebb a parasztembernél. / Mert boldogabb sorsa minden mesterségnél« (»Keinen Glücklicheren gibt es als den Bauersmann. / Denn sein Los ist glücklicher als jedes Gewerbe«) taucht sowohl vollständig als auch verkürzt um die zweite Zeile auf. Die Strophenabschnitte bestehen aus vier Versen, nur zu Anfang aus zwei. Jeder der Verse ist 12-silbig. Der Text lässt sich in vier Strophen zu abwechselnd fünf und sechs Versen einteilen. Diese Anordnung findet sich auch in der Erstausgabe, wo die Texte der Partitur vorangestellt sind. Eine Übersicht verdeutlicht, dass Anordnung und unterschiedliche Länge von Refrain- und Strophenabschnitten eine behutsame Gesamtdramaturgie nahelegen:

Refrain	(2 Verse)	Einleitung
Strophe	(2 Verse)	
Refrain	(1 Vers)	
-----		Steigerung zum Höhepunkt
Strophe	(4 Verse)	
Refrain	(2 Verse)	
Strophe	(4 Verse)	
Refrain	(1 Vers)	Schlusssteigerung
Strophe	(4 Verse in 2 Satzeinheiten)	
Refrain	(2 Verse)	Ausklang

Abb. 8: Die Textgliederung des dritten Satzes.

Inhaltlich gehört zu diesem Aufbau, dass der letzte Strophenabschnitt von der Musik des Bauern spricht und damit von jenem Aspekt, den Bartók am besten kannte und der ihm am meisten am Herzen lag: »Muzsikát és nótát nem is könyvből tudja, nincs neki szüksége városi limlomra!« (»Musik und Lieder kennt er nicht aus Büchern, er braucht keinen städtischen Tand!«) Somfai hat vermutet, dass diese Strophe von Bartók selbst stammt.⁴⁷⁰

469 Die Hervorhebungen stammen vom Autor, die rechte Spalte gibt wie üblich eine möglichst wörtliche Übersetzung wieder.

470 Vgl. Somfai: Szövegforrásról (1969), S. 373.

Mit den A-cappella-Chören von 1935/36 wird die definitive künstlerische Entscheidung für die Volksdichtung deutlich. Als Inspirationsquelle für Vokalmusik behauptet sie in Bartóks literarischer Welt mittlerweile den ersten Platz vor jeder Individuallyrik. Die Volksdichtung scheint in diesen Jahren ideal für sein Ausdrucksbedürfnis gewesen zu sein, und noch dazu flexibel einsetzbar für ganz unterschiedliche Motive. Für die *Cantata profana* entsteht eine märchenhaft-allegorische Erzählung, für *Aus vergangenen Zeiten* ein satirisches Panorama zum Bauernleben und für die 27 *Chöre* schließlich – wie zu sehen sein wird – ein ländlicher Mikrokosmos.

2.5.3 Musikalische Analyse

Für Jean Gergely handelt es sich bei *Aus vergangenen Zeiten* »presque d'une symphonie chorale à trois mouvements«⁴⁷¹. Damit ist wohl auf Struktur und Gesamteindruck des Zyklus und weniger auf die Formanlage angespielt, denn gleichzeitig entdeckt Gergely die Form der »cantates classiques«. Jede Phrase sei musikalisch eigenständig geformt und zeige kaum Verknüpfungen zu den anderen.⁴⁷² Tatsächlich lässt sich keine so aufschlussreiche Verschränkung von Text und musikalischer Motivik entdecken wie noch in der *Cantata profana*. Ein eingehender Blick auf das Werk wird dennoch aufzeigen, dass Bartók weit davon entfernt war, ein Vokalwerk zu komponieren, dessen Aufbau »keinen musikalischen Sinn« ergab wie die Singstimme seiner *Fünf Lieder* op. 15.

Bartók beschränkt sich in *Aus vergangenen Zeiten* auf drei Männerstimmen: Tenor, Bariton und Bass. Die Chorbehandlung setzt die Linie der *Cantata profana* grundsätzlich fort und schöpft alle strukturellen Möglichkeiten des Chors aus: dreistimmige Polyphonie, Kontrapunkt einer freien Stimme gegen zwei zueinander homophon geführte, zwei unisono geführte Stimmen gegen eine freie, dreistimmige homophone Akkordik und vollständiges Unisono. Die Tendenz, den Chor anders als Solostimmen vorwiegend ohne große Sprachsensibilität zu behandeln, erinnert ebenfalls an die *Cantata*. Allerdings kommt es nun häufiger zu Momenten, in denen typische Rhythmik und Melodik der Vokalsoli sich auch in der Chorpartitur finden lassen.

Melodik

Die unterschiedlichen Stilausprägungen der Chor- gegenüber den Solo-Passagen ist in der *Cantata* gut zu erkennen gewesen: auf der einen Seite geringe Beachtung der regelkonformen Sprachbetonung, dafür Verwendung typischer Bartók'scher Instrumentaltechniken wie

471 Gergely: *Chœurs a cappella* (1955), S. 166.

472 Vgl. ebd., S. 166.

473 Vgl. Szabó: *Kodály széljegyzetei* (1995), S. 28 f.

474 Wie László Vikárius in einer persönlichen Mitteilung bemerkte, kann diese ungewöhnliche Betonung allerdings auch als kommentierender Hinweis verstanden werden: Der Bauer ist in erster Linie nicht Bauer (»parasztember«), sondern Mensch (»ember«).

28



Ha ő nem szán - ta - na,

Nbsp. 102: Ein Beispiel aus dem dritten Satz (Bariton): Lange Silben und Wortbetonungen sind in Melodie und Rhythmus nachgezeichnet.

43 **Parlando**, $\text{♩} = 138$

pp

Nin - csen sze - ren - csé - sebb a pa - raszt - em - ber - nél,
Glück - lich lebt der Bau - er, glück - lich der Bau - ers - mann,

pp

Nin - csen sze - ren - csé - sebb a pa - raszt - em - ber - nél,
Glück - lich lebt der Bau - er, glück - lich der Bau - ers - mann,

Nin - csen,
Glück - lich,

89

Nincs is szebb é - let a pa - raszt-em - be -

AUS VERGANGENEN ZEITEN 233

Die Refrainzeilen des dritten Satzes sind allesamt mit der Vortragsbezeichnung »Parlando« überschrieben und schließen damit den Missgriff aus, in eine Art starren Trommelrhythmus zu verfallen, was theoretisch aus dem Notentext heraus möglich wäre. Die Zeilen sollen aber in flexiblem Zeitmaß gesungen werden und sich natürlichem Sprechen annähern. Das ist durch die homorhythmische Gestaltung leicht möglich. Damit wird ein Effekt übernommen, wie er schon im dritten Satz der *Cantata* zu hören war. Auffällig ist, dass derartige Phrasen in den Männerchören fast vollständig auf Tonrepetitionen heruntergebrochen werden. Es entsteht ein stilisiertes, abstrahiertes *Parlando-rubato*, das seine Herkunft zwar auf die Bauernmusik zurückführen könnte, aber keinerlei melodische Reminiszenz anstrebt.

Daneben gibt es Passagen, die am Sprachrhythmus angelehnt sind, sich dazu aber keiner rhythmischen oder metrischen Mittel bedienen. Stattdessen zeichnet die melodische Kontur das Betonungsmuster des Textes nach. Gleichmäßige Achtelketten deuten in solchen Fällen ein freies rhythmisches Fließen an. Damit aber der eigentlichen Wortbetonung nicht entgegenge wirkt wird, muss die *takteigene* Metrik ignoriert werden. Der Beginn des ersten Satzes bis zur ersten Kadenz ist eine geballte mehrstimmige Vorstellung dieses melodisch gedachten *Parlando*. Als ritornellartig wiederkehrender Gedanke fungiert es wie eine formale Klammer für den ersten Satz und weist auch schon auf den dritten voraus.

43

Nincs bol-dog - ta - la - nabb a pa-raszt-em - ber - nél,
Ach, wie un-glück-lich und arm ist nur der Bau - er.

Nbsp. 105: Wird die $\frac{3}{2}$ -Angabe nur als quantitative Abmessung verstanden, kann der Vers frei mit sprachnaher Betonung gesungen werden: betonte Silben werden dann durch den Beginn der Achtelfolge und Hoch- und Tieftöne hervorgehoben. Wird das Betonungsmuster des $\frac{3}{2}$ -Taktes aber mitgedacht, ergibt sich ein sperriges Verhältnis von Text und Rhythmus (erster Satz, Bariton).

Dieser »sprachsensiblen« Gestaltung stehen die polyphonen Abschnitte gegenüber, in denen authentische Sprachbetonung schwierig wird. Oft werden in imitierenden Abschnitten Motive exponiert, die mit ihrer Sprunghaftigkeit weit entfernt sind von der Kleinschrittigkeit des *Parlando*. Hier setzt sich eine Schreibweise durch, die offenbar zuerst unabhängig vom Wortlaut gedacht ist und auf prosodische Richtigkeit wenig Rücksicht nimmt. Markante Motive werden aus rein musikalischen Gründen auch dann beibehalten, wenn sie dem Sprachduktus zuwiderlaufen:

86

Bi - ró az a - dó - ért,

3

Nincs bol-dog - ta - la - nabb
Ach, wie un-glück-lich und

Nbsp. 106: Der eigentlich unbetonte Satzbestandteil »az« (bestimmter Artikel) steht hier nicht nur auf betonter Zeit des $\frac{4}{4}$ -Takts, sondern erhält auch den Hochton der Phrase. Was gegen die Prosodie verstößt, ist hier durch den verschleierte Rückbezug auf eines der Grundmotive vom Satzanfang (unten) legitimiert: Die Linie erscheint rhythmisch variiert und in Krebsumkehrung.

Die häufigen Achtelketten im ersten Satz nehmen zumeist eine Art Mittelstellung ein: Sie erlauben zwar ein fließendes, rhythmisch flexibles Singen, kommen aber mit natürlicher Sprachbetonung oft nur schwer in Einklang. Zusammen mit jenen Stellen, in denen eine bewusste Nachzeichnung der Wortbetonungen stattfindet, entsteht ein eigentümlich heterogenes Gesamtbild. Es ist gut denkbar, dass sich Anhänger der Kodály-Schule damit nur schwer abfinden konnten, und womöglich liegt darin ein Grund für die ungleich geringere Begeisterung, die *Aus vergangenen Zeiten* im Vergleich zu den 27 Chören auslöste.

Zur textunabhängigen Gestaltung der Melodik gehört auch die rhythmische Faktur des zweiten Satzes. Erster und dritter Satz bevorzugen den $\frac{3}{8}$ -Takt, verwenden aber wegen der quantitativen Anpassung an die rhythmisch flexible Textwiedergabe häufig Taktwechsel. Der zweite Satz ist dagegen durchweg im $\frac{2}{4}$ -Takt gehalten, ausgenommen einige verlängerte Takte an Zäsurstellen. Vereinfacht dargestellt entsteht zwischen den Sätzen ein Kontrast nach dem Muster *Parlando – Tempo giusto – Parlando*. Die dominierende Komponente des zweiten Satzes ist eindeutig die Rhythmik. Die Melodik ist demgegenüber so einfach und prototypisch, dass sie zumindest auf den ersten Blick keinen vordergründigen musikalischen Zusammengang zu stiften scheint. Die Struktur des Satzes entsteht vielmehr aus der Ausnutzung der rhythmischen Kombinationsmöglichkeiten von Achtel- und Viertelnoten innerhalb eines $\frac{2}{4}$ -Taktes, ihrer zeitweiligen Dominanz und Gegenüberstellung. Auch das penetrante, lautmalerische »botot« (»den Stock«) gehört zu diesem rhythmischen Spiel, weil nur zu diesem Wort die isolierte, abwärtsgerichtete Folge aus Achtel und Viertel erscheint. Ein schematischer Überblick sieht folgendermaßen aus:

T. 1–23	T. 24–54	T. 55–76	T. 77–86	T. 87–98	T. 98–120	T. 121–180

In allen drei Sätzen fällt die Melodik der einzelnen Stimmen zwar überwiegend diatonisch aus und verwendet traditionelle Modi und Pentatonik, bleibt aber typischerweise nicht gänzlich auf Diatonik beschränkt. Ständig reichern chromatische Nebennoten das diatonische Satzbild an. Gelegentlich werden auch symmetrische Skalen wie etwa oktatonische Tonleitern verwendet.

Nbsp. 107: Die Töne *C-Des-Es-E-Fis-G* ergeben den Ausschnitt einer oktagonischen Skala: Von Stufe zu Stufe wechseln sich Halbton- und Ganztonschritt ab (erster Satz).

Nbsp. 108: Der Bariton bewegt sich hier innerhalb der pentatonischen Skala *Es-Ges-As-Ces-(Des)*.

Nin - csen sze - ren - csé - sebb, nin -
Glück - lich lebt der Bau - er, glück -

Derartige Melodiekonstruktionen lassen durch Quartdominanz und Pentatonik an einen volksmusikalischen Einschlag denken. Das verhindert aber nicht, dass mitunter auch unsangliche Tonfolgen zustande kommen, die dem Volkslied fremd wären. Mehrmals kommt es zu stark

chromatischer Stimmführung, die jedes ausführende Ensemble herausfordern dürfte. Die Männerchöre heben sich dadurch deutlich ab von den praktisch zeitgleich entstandenen 27 Chören für Kinder- und Frauenchor.

28

nem, ja, hej, hei, nem, ja, nem, hei

Ha ő nem szán - ta - na, ha ő nem szán - ta - na,
 Wenn er den Pflug nicht stets zö - ge mit Fleiß und Müh,

Nbsp. 110: Diese Passage im dritten Satz verlangt von Bariton und Bass eine chromatisch geführte Melodie in Oktavierung. Im zweiten Takt ist die Parallelführung in Sexten noch ein wenig schwieriger zu intonieren und mündet schließlich in einen Tritonus.

Die Gliederung des Textes durch den Wechsel des verwendeten Tonmaterials lässt sich wie schon in früheren Werken gut in den Einzelstimmen erkennen:

77

Bort a - dok ko - csis - nak, bort ko - csis - nak, bort ko - csis - nak,
 Wein geb dem Kut - scher ich, Wein dem Kut - scher, Wein dem Kut - scher,

piu f *dim.* *pp*

bort, Wein, bort, Wein, Bú - zát a - dom, bú - zát a - dom
 Wein, Wein, Wei - zen geb ich dann dem Mül - ler,

Nbsp. 111: Bündig mit den syntaktischen Grenzen wechseln einander D-Dur- und E-Dur-Skala ab und münden mit dem neuen Satz »Búzát adom ...« in einem neuen D-Modus⁴⁷⁵ (zweiter Satz).

475 Im abgebildeten Tenor handelt es sich dabei um natürliches d-Moll, aber der Bariton erzeugt parallel dazu mit *Fis* einen ständigen Zug nach D-Mixolydisch.

Dieses Verfahren hat natürlich auch harmonische Konsequenzen. Die Abfolge verschiedener tonaler Phasen lässt sich im Gesamtbild des Stimmgewebes nachvollziehen. Schon in den Solo-Vokalpartien von *Herzog Blaubarts Burg* und den Klavierliedern ist die Gliederung der Vokalpartien in Phrasen eigener modaler oder tonaler Gestalt gut zu erkennen gewesen. In der *Cantata profana* tauchte eine ähnliche Technik auf und gliederte den polyphonen Chorklang in analoger Weise. Abschnitte lösten einander ab, in denen bestimmte Alterationen galten, andere nicht mehr. Gleiches ist erneut in *Aus vergangenen Zeiten* zu sehen. Der Wechsel des Tonmaterials in Phasen ist hier sogar noch deutlicher ausgeprägt als in der *Cantata*, weil erster und dritter Satz eine antikisierend motettische Anlage verwenden: Neue Abschnitte beginnen einstimmig mit rhythmisch und melodisch profilierten Motiven, die dann Gegenstand der Imitation werden. Neue Motiveinsätze verwenden dabei auch jeweils neues Tonmaterial, das die folgende imitierende Durchführung dominiert und diese tonal von der vorhergehenden abhebt. Der zweite Satz zeigt keine derartige motettische Anlage, verwendet aber dennoch einen phasenartigen Wechsel des Tonmaterials:⁴⁷⁶

Takt	1–7	8–12	13–20	21–25	26–29	30–34	35–38	39–42
Alterationen								

Abb. 10: Schematische Darstellung zu den ersten 42 Takten im ersten Satz: Angezeigt werden Alterationen, die jeweils für bestimmte Abschnitte Gültigkeit haben. Bei den Notenzeilen ist der Violinschlüssel mitzudenken. Durch Schrägstrich getrennte Versetzungszeichen meinen nebeneinander vorkommende chromatische Stufen. Eingeklammerte Tonnamen weisen auf nur vorübergehende Alterationen hin.

Takt	1–12	13–19	20–23	24–35	36–38	39–51	52–86	87–98	99–108
Alterationen									

Abb. 11: Schematische Darstellung zu den ersten 108 Takten im zweiten Satz.

⁴⁷⁶ Bartóks Verwendung von Pseudo-Motiven ohne festgelegte diastematische oder rhythmische Gestalt, wie sie in *Herzog Blaubarts Burg* und den Liedern op. 15 und 16 zu sehen war, beruht natürlich auch auf (freier) Imitation. Allerdings fungiert sie dort als Variationstechnik, während *Aus vergangenen Zeiten* Imitation im Sinne klassischer Vokalpolyphonie als Satztechnik verwendet. Das eine ist eine schon früh entwickelte, eigene Stilfacette Bartóks, das andere vermutlich eine Übernahme aus dem Stilrepertoire der Renaissance-Musik.

Satzsäuren sorgen oft dafür, dass dieses Prinzip ohne Anstrengung herauszuhören ist. Mitunter kommen aber auch fließende Übergänge vor, wenn Alterationen in einer Stimme noch gültig sind, in einer anderen aber bereits aufgelöst wurden. Dann treten Stammtöne neben ihre Alterationen und das Satzbild ist um eine chromatische Reibung reicher.

Die Harmonik der Männerchöre stützt sich überwiegend auf Konsonanzen und setzt nur stellenweise auf unbedingte Linearität der Einzelstimmen. Immer wieder kommt es zu schärferen Halbtonreibungen oder Tritonusklängen, aber das Klangbild bleibt insgesamt bei einem vorwiegend konsonanten Eindruck. Die Chorharmonik steht damit auf demselben Blatt wie bei den *Székely népdalok* oder der *Cantata profana*. In Abschnitten zweistimmiger Homophonie verwendet Bartók die bereits aus den früheren Werken bekannten Terz- oder Sextketten, die in dreistimmigen Momenten auch zu Sext- oder Quartsextakkorden erweitert werden können. Typischerweise bedeutet das nirgends den Rückgriff auf Funktionsharmonik.

Bú - zát a - dom, bú - zát a - dom mol - nár - nak, mol - nár - nak,
Wei - zen geb ich dann dem Mül - ler, Mül - ler her, Mül - ler her, Mül - ler her,
- nek. Bú - zát a - dom, bú - zát a - dom

Nbsp. 112: Parallelführung in Sexten (zweiter Satz).

p, dolce
12 A pa - raszt: u - ra - kat tart - ja, a pa - po - kat,
Bau - ers - mann, du er - hältst Pries - ter und ho - he Herrn,
14 u - ra - kat, pa - po - kat,
Pries - ter und ho - he Herrn,

Nbsp. 113: Parallel geführte Sexten und Sextakkorde im dritten Satz.

Häufig finden sich in der Chorstruktur Elemente, die ihren ursprünglichen Platz in Bartóks Instrumentalstil haben. Sie gehören zum eigentümlichen Kontrast zwischen Solo-Vokalstil und Chorbehandlung. Dazu zählen symmetrische Klanggebilde, die genannten Parallelführungen und die Verwendung des Tritonus als konstruktives Intervall.

93

csak
ach,

Zak-lat - ják un - ta- lan, zak-lat - ják un - ta- lan,
Sie al - le pla - gen ihn, sie al - le pla - gen ihn,

Zak - lat - ják un - ta- lan, un - ta- lan, zak - lat - ják un - ta- lan, zak - lat - ják

csak Zak-lat - ják un - ta- lan, Zak-lat - ják un - ta- lan,

96

zak - lat - ják, jaj,
pla - gen ihn, ha;

un - ta- lan, jaj,

zak - lat - ják, Ment - sé - ge
doch hilft kein

Nbsp. 114: Ein Beispiel für symmetrische Klangstrukturen: Um das Zentrum des unentwegt wiederholten *F* im Bariton durchwandern Tenor und Bass schrittweise in symmetrischer Gegenbewegung jeweils eine Sext. Die Technik erinnert an den Beginn der *Cantata profana*, wo freilich durch die größere Stimmenzahl ein vollständiger Cluster möglich war. Hier bleibt es außerdem nicht bei einem diatonischen Tonset: *G* und *Ges* bzw. *C* und *Ces* stehen nebeneinander.

Besonders im ersten Satz entstehen zwischen den Stimmen häufig Tritonus-Abstände, etwas seltener taucht der Tritonus auch als melodisches Intervall auf. Nicht zuletzt deshalb gestaltet sich die Intonation für die Sänger an mehreren Stellen schwierig. Die Eingliederung des Tritonus in die eigene Klangsprache ist in Bartóks Instrumentalmusik schnell Teil des Personalstils geworden. In den Vokalpartien ging diese Integration interessanterweise langsamer vonstatten, obwohl eine wichtige Anregung dafür aus Volksliedern kam, die sich der lydischen Quart bedienen. Zwei Beispiele zeigen Passagen mit vertikalem und horizontalem Tritonus in *Aus vergangenen Zeiten*:

59 *cresc.*

de más - ért dol - go - zik
 schafft für die an - de - ren,
 e - gész nap dol - go - zik, e - gész nap,
 Kraft für die an - de - ren, schafft für die
 csak dol - go - zik, e - gész nap
 er schafft für die an - de - ren,

Nbsp. 115: Tenor und Bariton bewegen sich überwiegend in parallel geführtem Tritonus-Abstand. Zum Teil wird dieser vom Bass »gedeckt«, indem Sextakkorde entstehen.

82 *ff*

nincs, nincs ne - ki szük-sé - ge lim - lom - ra!
 ei, er schätzt nicht Stä-dter, Ge-brauch und Tand!
 nincs, nincs ne - ki szük-sé - ge lim - lom - ra!
 Nincs ne-ki szük-sé - ge vá - ro-si lim - lom - ra!

Nbsp. 116: Ein Beispiel aus dem letzten Satz: Der Bass führt das Tritonus-Motiv ein, das dann von Bariton und Tenor wiederum im Tritonus-Abstand imitiert wird, so dass sich alle Stimmen im zweiten Taktdrittel auf *E* treffen.

Gänzlich neu in Bartóks vokaler Schreibweise sind allerdings perkussive, rhythmisierende Effekte, die mit dem Wortklang ihr Spiel treiben. In den 27 *Chören* hat Bartók sie zum Teil in noch auffälligerer Weise angewandt.⁴⁷⁷ Instrumental- und Vokalklang rücken mit dieser Technik um ein weiteres Stück näher zusammen.

477 Csilla Mária Pintér hat diese Effekte eingehend beschrieben, woraus für die vorliegende Arbeit die Anregung entstand, auch *Aus vergangenen Zeiten* nach diesem Gesichtspunkt zu betrachten. Vgl. Pintér, Csilla Mária: The Music of Words in Béla Bartók's Twenty-Seven Choruses, in: *Studia Musicologica* 53,1–3 (September 2012), S. 141–152. Näheres dazu im Kapitel zu den 27 *Chören*.

51

53

Abb. 12: Ein Beispiel aus dem ersten Satz, reduziert auf bloße Rhythmik: Die Zischlaute »sz« und »z« treten durch die Wiederholung des rhythmischen Patterns als perkussive Effekte aus dem Klangbild hervor (zur Aussprache siehe die »Erläuterungen« nach dem Vorwort).

111

115

Abb. 13: Im zweiten Satz bekommt das »botot«-Motiv allein schon durch seine fortwährende Wiederholung eine perkussive Wirkung. Hier tritt die geräuschhafte Silbe »tot« mit den Zischlauten des Tenors in einen Dialog.

Jeder der drei Sätze ist in sich tonal geschlossen. Der erste Satz geht von der Quint *E-H* aus und endet im e-Moll-Dreiklang. Er hat damit die gleiche tonale Basis wie der dritte Satz, der auf *E* beginnt und ebenfalls mit einem Dreiklang auf *E* endet – nun allerdings mit Durterz. Der Mittelsatz kontrastiert dazu, indem er eine Großterz darunter, auf *C* verortet ist, in Lendvai'scher Auffassung Teil der Dominantachse.⁴⁷⁸ Der Satz beginnt mit der C-Dur-Terz *C-E* und schließt mit dem Quint-Quart-Rahmen *C-G-C*. Tonal ergibt sich so die einfache dreisätzige Anlage *E-C-E*. Was in schematischer Abstraktion so einfach aussieht, gelingt in den Schlusskadenzen der Rahmensätze nicht ohne Schwierigkeiten. Der Weg zur tonalen Abrundung muss dort letzte Hürden nehmen:

128 Più lento, ♩ = 80
più *p*

Míg lel - nek ben - ne vért, vért...
Schröp - fen ihn bis aufs Blut, Blut...

ja, vért...
hei, Blut...

[-lan...] vért...
[ihm...] Blut...

Nbsp. 117: Die Schlusstakte des ersten Satzes.

Bass und Bariton geben zwar mit *H* und *Fis* ein Fundament vor, das quintverwandt und dominantisch zum e-Moll-Schlussklang steht. Eine Dominante stellt sich trotzdem nicht ein, weil der Tenor fern vom Leitton *Dis* unsänglich zwischen *Ais* und *G* hin und her mäandert und Halbtönenreibungen mit dem Quintfundament in Bass und Bariton verursacht. Es scheint so, als sei der Tenor unentschlossen, in welchen der beiden Töne er sich auflösen soll, *H* oder *Fis*. Jedenfalls dürfte der Schritt zu *H-Fis-H* eher der Hörerwartung entsprechen als das tatsächlich folgende e-Moll. Der Schlussklang wirkt erzwungen. Aber nur so entsteht der sinnige Gegensatz zum E-Dur-Schluss des dritten Satzes: Die Klage endet in Moll, das Selbstlob in Dur. Natürlich funktioniert auch dieser Abschluss nicht reibungslos. Vor der Schlusswendung im dritten Satz machen die drei Stimmen auf dem Quart-Quint-Akkord *B-Es-B* Halt. Es muss also noch die Anstrengung unternommen werden, im Bass einen Tritonus zu überbrücken, bevor der gütlich abrundende E-Dur-Akkord erreicht werden kann. Wenn dieser letztlich eintritt, wirkt das fast unvermittelt, als sei dazu nochmals eine letzte Willensanstrengung notwendig gewesen:

478 Zum Lendvai'schen Achsenbegriff siehe Lendvai: Einführung (1957).

91

mp < mf mf cresc. ----- ff

-ré- nél,- nin- csen, nincs, nincs, nincs, nincs!
 Le- ben,- glück- lich, voll Glück, Glück, Glück!

p mf cresc. ----- ff

nin - csen, nin - csen, nincs, nincs, nincs, nincs!
 glück - lich, glück - lich, voll Glück, Glück, Glück!

mf cresc. ----- ff

-ré- nél,- nincs, nincs, nin - csen, nincs!
 Le- ben,- voll Glück, Glück, voll Glück!

Nbsp. 118: Der Schluss des dritten Satzes.

Der dritte Satz zeigt außerdem bei seinen Refrainsätzen einen interessanten tonalen Grundplan. Sechsmal ist der Refrain zu hören, jedes Mal setzt er auf neuem Bassfundament ein: *E, B, As, C, Fis* und beim letzten Mal zuerst auf *C* und dann auf *B*; der Schlussston ist *E*. Diese Bezugspunkte des Stückes liegen damit innerhalb einer Ganztonleiter. Zusätzlich zeigt sich Bartóks Neigung zu isointervallischen und symmetrischen Anlagen in der Satzstruktur bestimmter Passagen.⁴⁷⁹

Ein mehr strukturell-akkordisches als lineares Denken ist auch andernorts zu sehen. Mehrmals wendet Bartók eine bestimmte Technik an, um trotz der Beschränkung auf drei Stimmen den Eindruck vielstimmiger Akkorde zu erzeugen. Die drei Stimmen bewegen sich dann in rhythmischer Verzahnung in einer jeweils annähernd ostinaten Tonfolge, so dass sich der Eindruck eines im Innern bewegten, stehenden Akkordes ergibt. Man könnte an das Bild einer »stehenden Welle« denken; trotz innerer Bewegung bleibt der harmonische Rahmen stabil.

37

fel - vet - ték. Csá-szár - sá-guk e-lőtt, csá - szár-sá-guk, ki-rály - sá - guk,
 vet - ték. Csá-szár - sá - guk, csá-szár-sá - guk e-lőtt nagy-ra is becsülték,
 Csá szár - sá - guk e-lőtt, csá - szár-sá - guk e-lőtt azt nagy - ra becsülték,

Nbsp. 119: Gemeinsam ergeben die drei Stimmen einen bewegten Akkord, der aus den Stufen einer pentatonischen Skala zusammengesetzt ist: *B-C-D-F-G*. Die Passage ist *agitato* zu singen und ermöglicht durch die Geschwindigkeit einen gewissen Verschmelzungseffekt (Beispiel aus dem dritten Satz). Ähnliche Passagen finden sich im ersten Satz ab T. 13 bzw. 51 und im dritten Satz ab T. 84.⁴⁸⁰

Man fühlt sich entfernt erinnert an die Tränensee-Szene aus *Herzog Blaubarts Burg*, wo Judith und Blaubart in einem fort die gleichen Tonstufen wiederholen, um die Stimmung von Trostlosigkeit und Resignation auszudrücken. Ihre Partien bekommen dadurch eine harmonische Qualität, die dem gleichen Prinzip folgt. Die Wiederholung der immer gleichen Tonstufen suggeriert auch ohne vertikale Montage mehrerer Stimmen den Eindruck eines gebrochenen Akkords.

Judit
Judith
pp sempre

Csen-des fe-hér ta - vat lá - tok, Moz - du-lat - lan fe-hér ta - vat.
Wei - ßes stil - les Was - ser seh ich, un - be-weg-tes wei - ßes Was - ser.

Kékszakállú
Blaubart

Mi-lyen víz ez Kék-sza-kál - lú? Köny-nyek, Ju - dit, köny-nyek,
Welch ein Was-ser speist den Wei-her? Trä - nen, Ju-dith, Trä - nen,

Nbsp. 120: *Herzog Blaubarts Burg*, Ziff. 92, T. 4 bis Ziff. 94, T. 5.

Form

Die dreisätzige Gesamtanlage entspricht traditionellen Mustern der Instrumentalmusik: Ein beschwingter, scherzoartiger Mittelsatz wird umrahmt von gewichtigeren, ausgedehnteren Rahmensätzen. Bartók hat die Sätze in seinem Entwurf mit Zeitdauern versehen und den ersten Satz auf fünf Minuten und sechs Sekunden, den Mittelsatz auf zweieinhalb Minuten und den letzten Satz auf fünfeinhalb Minuten festgelegt. Die Rahmensätze erreichen also in etwa die doppelte Dauer des mittleren Satzes.⁴⁸¹

Die tonale Abfolge *E–C–E* unterstützt diese Rahmengliederung ebenso wie die strukturelle Ähnlichkeit des ersten und dritten Satzes. Beide verwenden eine motettische Anlage, vollziehen die Versgliederung rhapsodisch kontrastreich nach und wirken zunächst wie variierte Rondoformen. Beide Sätze haben eine lockere Tempoabfolge, die Bevorzugung des $\frac{3}{4}$ -Taktes und nicht zuletzt den gegenseitigen Textbezug gemeinsam. Der Mittelsatz hebt sich davon durch sein straffes Zeitmaß und die Betonung rhythmischer Effekte ab. Hier ist das Spiel mit der Rhythmik

479 Siehe obiges Notenbeispiel aus dem ersten Satz (T. 93–96) mit seiner Ähnlichkeit zum eröffnenden Chordcluster der *Cantata profana*.

480 Im Entwurf ist zu sehen, dass Bartók die zitierte Passage nach einer ersten Niederschrift noch um einen Takt (T. 38 im Beispiel) verlängerte – offenbar, um den Wiederholungseffekt zu verstärken.

481 In Aufnahmen werden die Zeitangaben der Rahmensätze für gewöhnlich überschritten.

und ihren einfachen Mustern das Mittel, um der Textgliederung ein musikalisches Gegenstück zu geben. Der Formablauf wirkt spontaner und unvorhersehbarer als in den Rahmensätzen.

Die Rahmensätze orientieren sich in ihrer Formkonstruktion stark an Vorbildern aus der Instrumentalmusik: Der rondoartige Aufbau des ersten Satzes entpuppt sich bei genauerer Analyse als Verknüpfung aus Sonatensatz- und Rondoform. Die ersten zwölf Takte stellen zwei Grundmotive vor, die in freier Variation alternierend fast den gesamten Satz bestimmen werden: eine rhythmisierte Tonrepetition auf zwei Tonstufen im Quintabstand (im folgenden »Kopfmotiv«) und ein wellenartiger Parlando-Bogen in Achteln.

Parlando, ♩ = cca 120
p, ma deciso

Nincs bol - dog - ta - la - nabb a pa - raszt - em - ber - nél,
 Ach, wie un - glück - lich und arm ist der Bau - ers - mann,

Nincs bol - dog - ta - la - nabb a pa - raszt -

Nincs

nincs,
 ach,

Nincs
 ach,

bol - dog - ta - la - nabb a pa -
 wie un - glück - lich und arm ist

em - ber - nél,

bol - dog - ta - la - nabb a pa - raszt - em - ber - nél,

Nbsp. 121: Die Vorstellung der Hauptmotive im ersten Satz.

Das Kopfmotiv dient im weiteren Satzverlauf den einzelnen Textstrophen als Grundlage, der Achtelbogen den Refrainzeilen. Das erste Couplet beispielsweise (»Soha nyugta nincsen« – »Niemals hat er Ruhe«) wird ab T. 13 die Tonrepetitionen im Quintabstand in eine Quartsequenz umwandeln und frei imitieren.⁴⁸² Der folgende Refrain greift dann die Achtelkette auf und bringt sie in Umkehrung. Das nächste Couplet (»Cifrasággal teljes rongyos szürdolmá-

⁴⁸² Im Abschnitt zur Melodik ist diese Stelle bereits zitiert worden (nur Bariton).

nya« – »Voller Zierrat ist sein zerlumpter Mantel«) orientiert sich mit einem Quintsprung aufwärts wieder gut erkennbar am Kopfmotiv. Es folgt mit dem nächsten Refrainesatz ab T. 43 wieder ein deutlicher Rückgriff auf die Achtelketten. Das Couplet der dritten Strophe (»Egész nap fáradoz« – »Den ganzen Tag müht er sich«) geht mit starrer Beschränkung auf Quart- und Quintsprünge zunächst klar auf das Kopfmotiv ein, entwickelt daraus aber Stück für Stück chromatisch abwärtsführende Linien, die wie gänzlich neue Einfälle wirken; die motivischen Zusammenhänge werden hier ausgiebig strapaziert. Der folgende Refrain findet wieder zur fließenden Achtelkette zurück, führt sie ausgiebig in allen Stimmen durch und lässt sie stark modifiziert auch die nächste Strophe bestimmen.⁴⁸³ Dort werden die anfänglichen Tonrepetitionen des Kopfmotivs zum eigenständigen Impuls ausgebaut.⁴⁸⁴ Der letzte Refrain bringt noch einmal den Achtelbogen, einen Halbton höher als am Beginn, führt ihn über elf Takte durch und mündet schließlich in ein Echo der Tonrepetitionen. Die schon beschriebene, zaghafte Kadenz beschließt den Satz.

Der Aufbau des Schlusssatzes ist in Sachen Motivik komplexer. Der Eindruck einer Rondoform drängt sich dem Hörer auf, weil die Refrainzeilen – abgesehen vom Refrain am Beginn – in Unisono-Tonrepetitionen (im Folgenden bezeichnet als B) wiedergegeben werden, die sich vom sonstigen Stimmgewebe stark abheben. Schon darin besteht eine Anlehnung ans Kopfmotiv des ersten Satzes. Auch das Material der Couplets ist nicht gänzlich neu: Mehrmals fallen motivische Rückgriffe auf den ersten Satz auf. Entfernt ist etwa eine Anspielung an die fließenden Achtelketten zu erkennen.

24 **Risoluto**, $\text{♩} = 150$
 mf

Ha pa-raszt nem vol - na, ke - nye - rünk sem vol - na,
 Oh - ne Bau - ern wä - ren oh - ne Brot die Kör - be,

26

Ha pa-raszt nem vol - na,
 oh - ne Bau-ern wä - ren

Nbsp. 122: Eine zögerliche Reminiszenz an die Achtelbögen des ersten Satzes (Tenor).

Deutlicher ist das Kopfmotiv des ersten Satzes mit seinen Tonrepetitionen und der Betonung der Quint vertreten.

483 Gemeint ist die Zeile »Bíró az adóért [...]«; sie ist weiter oben schon zitiert worden.

484 Auch diese Stelle ist weiter oben schon zitiert worden (»Zaklatják untalan [...]«).

Parlando, ♩ = cca 120
p, ma deciso

Nin - csen sze - ren - csé - sebb a pa - raszt - em - ber - nél,
 Glück - lich lebt der Bau - er, glück - lich so wie kein Mensch.

Nbsp. 123: Das Kopfmotiv des ersten Satzes: Beginn mit Tonrepetition, dann Quintsprung nach oben und anschließender Sekundschritt.⁴⁸⁵

20 Parlando, ♩ = 138
pp

Nin - csen sze - ren - csé - sebb a pa - raszt - em - ber - nél...
 Glück - lich lebt der Bau - er, glück - lich so wie kein Mensch.

Nbsp. 124: Der Rückbezug im dritten Satz ist deutlich zu sehen, allerdings ist jetzt jede Intervallik aus dem Refrain verschwunden (Tenor).

34 Agitato, ♩ = 72
mezza voce

Ró - ma - i csá - szá - rok, ró - ma - i
 Rö - mi-sche Kai - ser selbst, rö - mi-sche Kai - ser, sie

Nbsp. 125: Ein offener Rückbezug auf das Kopfmotiv des ersten Satzes.

Eine wichtige Rolle spielt daneben auch ein Motiv (A), das gleich zu Beginn vorgestellt wird und den Refraintext zunächst noch ohne Tonrepetitionen wiedergibt:

Nin - csen sze - ren - csé - sebb, nin - csen, nin - csen, nin - csen, nin - csen,
 Glück - lich lebt der Bau - er, glück - lich lebt er, glück - lich lebt er,

Nbsp. 126: Das eröffnende Motiv des dritten Satzes. Der Quintsprung vom Beginn des ersten Satzes findet sich hier in der Dominanz von Quartsprüngen versteckt wieder.

Es wird später in den durchführungsartigen Abschnitten ebenso von Bedeutung sein wie die entlehnten Motive des ersten Satzes, oft auch nur in Form seiner markanten Rhythmik. Von ihm

geht in T. 71 ein unmissverständlicher Reprisesmoment aus, wenn es auf gleicher Tonstufe wie zu Beginn und diastematisch originalgetreu zitiert wird, lediglich angepasst an den neuen Wortlaut: »Mindenét a paraszt, házát, szerszárait, ruháját egymaga készíti« (»All seine Habe, sein Haus, sein Werkzeug, seine Kleider fertigt der Bauer selbst an«). Es folgt dann nach weiteren zehn durchführenden Takten die Reprise des oben zitierten Quintsprungmotivs (C), nunmehr verzerrt zum Tritonus (T. 82), nach der sich nochmals eine Variante des Motivs vom Satzanfang hineindrängt. Ein letztes Mal folgt der Refrain mit seinen charakteristischen Tonrepetitionen (T. 87 ff.) und führt zur kurzen Coda. Diesen Schlussabschnitt ab T. 71 insgesamt als Reprise zu verstehen, ergibt Sinn, weil der Satzanfang eine korrespondierende Exposition dazu liefert: Nachdem das eröffnende Motiv (A) die zweizeilige erste Strophe dominiert hat, folgt ab T. 20 zur Wiederholung der ersten Refrainzeile neues Material in Form des Repetitionsmotivs (B), entlehnt aus dem ersten Satz. Dieser Rückbezug wird in der zweiten Strophe fortgesetzt, zuerst durch eine Reminiszenz an die Achtelkettenmotivik des ersten Satzes, dann ab T. 34 durch das Quintsprungmotiv (C). Der folgende Abschnitt von T. 43 bis T. 70 ist eine Durchführung der Motive A und B, deren Ende durch eine Generalpause markiert wird. Hier setzt nun die bereits beschriebene Reprise ein und bringt das Material der Exposition in veränderter Reihenfolge. Der gesamte Satz lässt sich also begreifen als frei gehandhabte Sonatensatzform mit drei Themen:⁴⁸⁶

Exposition				Durchführung	Reprise				Coda
T. 1–19	20–23	24–33	34–42	43–70	71–81	82–83	84–86	87–91	92–95
A	B	Reminiszenz Achtelbögen (1. Satz)	C	B – A – B	A	C	A	B	

Abb. 14: Formschema des dritten Satzes: A = eröffnendes Motiv; B = Refrain in Tonrepetitionen; C = Quintsprungmotiv.

Die Versgliederung des Textes wird musikalisch durch Motiv- und Strukturwechsel deutlich nachgezeichnet, während die Strophenform von einer eigenständigen musikalischen Form überlagert wird. Die Rahmensätze von *Aus vergangenen Zeiten* stellen damit den Versuch dar, eine textsensible Vertonung mit einem Formkonzept zu vereinen, das eigentlich aus der Instrumentalmusik stammt.

⁴⁸⁵ Arbeitsspuren im Entwurf zeigen, dass eine zu große Redundanz des Repetitionsmotivs offenbar vermieden werden sollte: Ursprünglich war die Passage von T. 12 bis 23 merklich daran angelehnt, was in einer Überarbeitung verwischt wurde. Die Refraineinsätze ab T. 20 und vor allem ab T. 66 sind gegenüber einer ersten Lösung gekürzt worden.

⁴⁸⁶ »Frei gehandhabt«, weil das Quintsprungmotiv (C) zwar in der Reprise erscheint, aber in der Durchführung keine Rolle spielt. Außerdem enthält die Exposition mit der Achtelketten-Reminiszenz Material, das in der Reprise keine Entsprechung hat.

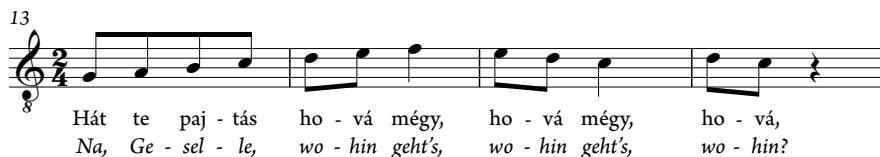
Im zweiten Satz tritt dagegen die Rhythmik als dominierendes Element hervor und lässt melodisch-motivische Zusammenhänge in den Hintergrund treten. Dennoch scheint ansatzweise auch hier die Anlage eines Sonatensatzes hindurch. In den ersten 16 Takten werden drei Motive vorgestellt, die als Ausgangspunkt für den gesamten Satz dienen, wenn auch oft nur durch ihre rhythmische Gestalt.



Nbsp. 127: Das Hauptmotiv am Anfang des zweiten Satzes, wesentlich sind die Takte 3–6.⁴⁸⁷



Nbsp. 128: Das zweite wichtige Motiv: springend, in Form aufgelöster Dreiklänge.



Nbsp. 129: Das dritte Motiv: ein schrittweise auf- und abwärts geführter Bogen.

Zwischen T. 17 und T. 76 lässt sich das gesamte musikalische Geschehen auf diese drei Motive zurückführen. Eine Repriseswirkung tritt in T. 77 ein, indem das zweite Motiv diastematisch variiert, aber in der bis dahin vermiedenen rhythmischen Grundgestalt exponiert wird, wenn auch nicht auf ursprünglicher Tonstufe. Nun wird ähnlich Fahrt aufgenommen wie am Satzbeginn, die Reprise scheint sich auf vorhersagbare Weise auszubreiten, doch dann geschieht das Unerwartete: Der Punkt ist erreicht, wo der Bauer für sein Brot Stockschläge bezieht. Mit »botot« (»den Stock«), konstant auf *Fis* und *Dis* notiert, kommt ein unerwarteter musikalischer Störfaktor hinzu, der den erwarteten Abschluss des Satzes verhindert. Unordnung kehrt ein, Motivketten versuchen, den herkömmlichen Gang der Dinge wiederherzustellen, werden aber immer wieder vom unerbittlichen »botot« unterbrochen. Der »Stock« fungiert dabei noch nicht einmal als motivisches Material, sondern bewegt sich als unveränderliches Partikel stur

487 Diese Takte notierte Bartók im Entwurf nicht am Anfang der Niederschrift, sondern erst auf der nächsten Seite und platzierte sie per Pfeil am Beginn des Satzes.

immer auf denselben Tonhöhen *Fis* und *Dis*. Ein ordentlicher Abschluss der Reprise gelingt nicht mehr, stattdessen sorgt eine Schlusskadenz für das Ende, die genauso forciert wirkt wie ihr Text: »Trotzdem ist das Leben ein Fest!«

So unzusammenhängend und rhapsodisch *Aus vergangenen Zeiten* auf den ersten Blick auch wirken mag, basiert die musikalische Anlage also keineswegs nur auf einer Abfolge von Episoden, sondern wird von kontinuierlichen motivischen Bezügen zusammengehalten. Vor allem die Rahmensätze sind stark aufeinander bezogen und bilden damit eine Umklammerung, wie Bartók sie häufig konstruierte, wenn er sich bei Instrumentalkompositionen auf traditionelle mehrsätzliche Gattungen bezog: so etwa besonders auffällig in den *Streichquartetten Nr. 4* und *5* oder dem 2. *Klavierkonzert* – ein weiteres Zeichen für die Nähe zwischen dem Chorklang und seiner quasi-instrumentalen und textunabhängigen Behandlung, die in der *Cantata profana* schon verschiedentlich angelegt war. Insofern lässt sich *Aus vergangenen Zeiten* mit Recht als Chorsongate bezeichnen.

Das motettische Prinzip, also die Anlage einzelner Abschnitte mit jeweils neu ansetzender Imitation, ist bestimmend für die Rahmensätze und kaum anders denn als stilistische Rückbesinnung auf die Vokalmusik der Renaissance zu verstehen. Das folgende Beispiel zeigt allerdings auch, dass die Melodik von dieser Rückbesinnung nicht geprägt wurde:

25

The musical score is for a vocal and piano piece. It consists of two systems of staves. The first system has three staves: a vocal line (soprano), a piano line (treble clef), and a piano line (bass clef). The second system has three staves: a vocal line (soprano), a piano line (treble clef), and a piano line (bass clef). The tempo is marked '25'. The key signature has one flat (B-flat). The time signature changes from 4/4 to 5/4 to 3/4. The lyrics are in German and Hungarian. The German lyrics are: 'ten - ger - nél. Wel - ten - meer. - nél. - mann! - em - ber - nél. Bau - ers - mann! Cif - ra - ság - gal tel - jes ron - gyos Bunt, mit Fli - cken ü - ber - sät; sein'. The Hungarian lyrics are: 'szúr - dol - má - nya, al - ter Man - tel, Cif - ra - ság - gal tel - jes bunt, mit Fli - cken ü - ber -'. The piano part features a prominent melodic line in the bass clef, often marked with a forte 'f' dynamic.

ten - ger - nél.
Wel - ten - meer.

- nél.
- mann!

- em - ber - nél. Cif - ra - ság - gal tel - jes ron - gyos
Bau - ers - mann! Bunt, mit Fli - cken ü - ber - sät; sein

Cif - ra - ság - gal tel - jes ron - gyos
Bunt, mit Fli - cken ü - ber - sät, sein

szúr - dol - má - nya, Cif - ra - ság - gal tel - jes
al - ter Man - tel, bunt, mit Fli - cken ü - ber -

Nbsp. 130: Ein Beispiel aus dem ersten Satz: Der Zäsur nach einem Textabschnitt folgt die imitierende Eröffnung des nächsten.

Bartók modifiziert die althergebrachte Methode gemäß dem eigenen Stil, gestaltet die Imitation auf typisch freie Art und Weise und lässt die imitierenden Stimmen mitunter auch im Tritonus-Abstand einsetzen.

Die Rückbesinnung auf frühere Musikepochen geht hier chronologisch noch einen Schritt weiter zurück, nachdem die *Cantata profana* durch Titel, Bach-Anspielung und Vokalfuge einen starken Bezug zur Musik des Barock aufgebaut hatte. *Aus vergangenen Zeiten* bringt die Renaissance ins Spiel. Für das zeitliche Umfeld der Komposition lässt sich eine gezielte Beschäftigung Bartóks mit dieser Musik tatsächlich belegen. Er besaß Theodor Kroyers *Der vollkommene Partiturspieler*, einen Sammelband mit A-cappella-Werken des 15. und vor allem des 16. Jahrhunderts, mit dem das Partiturspiel alter Schlüssel geübt werden konnte. Ein gewisser Schwerpunkt liegt dort auf sakralen Sätzen von Nicolas Gombert. Daneben finden sich aber auch Madrigale in ausdrucksstarker Schreibweise von Komponisten wie Gian Domenico Del Giovane da Nola, Cipriano de Rore und Carlo Gesualdo.⁴⁸⁸ Bartók beschäftigte sich mit der Sammlung offenbar in den 1930er Jahren eingehender, was zum einen durch Bleistiftmarkierungen im Sammelband und zum anderen durch die Transkription von vier Stücken auf einem gemeinsamen Papierbogen belegt ist. Zu zweien dieser Stücke fertigte er zusätzlich eine Übersetzung des Textes ins Ungarische an.⁴⁸⁹ Zugegeben, es ist schwer vorstellbar, dass Bartók aus Kroyers Sammelband mehr als nur allgemeine Anregungen für *Aus vergangenen Zeiten* schöpfte. Insbesondere Kroyers Konzentration auf Gomberts Sakralmusik lässt sich kaum als Inspiration für den kontrastreichen Stil der Bartók'schen Männerchöre ansehen. Immerhin aber deutet die Spur des *Vollkommenen Partiturspielers* an, dass die Stilanleihen aus Alter Musik eine vollkommen bewusste kompositorische Entscheidung waren – ebenso wie die Anregungen, die Bartók um die Mitte der 1920er Jahre aus dem konzertierenden Stil des Barock für seine Instrumentalmusik bekommen hatte.

Textdeutung

Schon die scheinbar traditionelle Anlage der drei Sätze hat eine kommentierende Funktion, weil die üblichen Charaktere dreisätziger (Instrumental-)Werke konterkariert werden: Der erste Satz liefert ein resignierendes, bedrückendes Panorama vom Bauernleben, keinen beherzten Auftakt. Der Ausruf »Míg lelek benne vért!« am Schluss bringt das bittere Fazit. Der Mittelsatz beginnt zwar in erlösend heiterem Scherzo-Ton, gerät aber durch die auskomponierten Stockschläge in eine zwischenzeitlich chaotische und schließlich bissige, sarkastische Stimmung hinein. Es ist nichts anderes als der bitter zähneknirschende und dazu noch durchsichtige Galgenhumor der Unterdrückten, wenn der Schlussvers dennoch unvermittelt ein üppiges Leben anpreist. Nach diesen beiden Sätzen kann der Schlusssatz nur noch als Ironie durchgehen, seinem Text ist alle Glaubwürdigkeit entzogen. Dementsprechend ist er nicht als flotter Kehraus gestaltet, sondern

488 Vgl. Kroyer, Theodor (Hrsg.): *Der vollkommene Partiturspieler. Erste Folge*, Leipzig [1930].

489 Vgl. Vikárius: Kontrapunkt (2006), S. 412–414.

mit ähnlich zurückhaltendem, wechselhaftem Charakter wie der erste. Der sich am Ende aufbäumende Ausruf »Nincsen, nincs!« (»Keines, keins!«) wirkt wie purer Trotz.

Vor diesem Hintergrund erscheinen die parlandoartigen, repetierenden Refrains ebenfalls wie ein trotziges Beharren, ein gegenseitiges Einschwören. Der Chor wird eingesetzt, als bestehe er selbst aus den Bauern, die ihr Schicksal beklagen, leise beginnend und mit wachsendem Unmut zu großer Lautstärke anwachsend. Daraus gewinnt Bartók auch den Höhepunkt des ersten Satzes. Mit dreifachem forte platzt der Vers »Solange sie [Richter, Priester, Lehrer, Händler und Wirte] in ihm Blut finden« in das polyphone Geflecht hinein und wird zum vielleicht eindringlichsten Moment des gesamten Werkes:

106 *fff*

8 Míg lel - nek ben - ne vért, Míg lel - nek ben - ne vért,
schröp - fen ihn bis aufs Blut, schröp - fen ihn bis aufs Blut,

fff

Míg lel - nek vért, míg lel - nek ben - ne vért,
sie schröp - fen ihn, schröp - fen ihn bis aufs Blut,

fff

Míg lel - nek ben - ne vért, Míg lel - nek ben - ne vért!

Nbsp. 131: Der Höhepunkt ab T. 106 im ersten Satz.

71 *ff*

8 A töm - lóc - be tesz - ik, a töm - lóc - be te - szik,
im Ker - ker er dar - bet, im Ker - ker er dar - bet,

ff

A töm - lóc - be tesz - ik, a töm - lóc - be te - szik,
-zik, Töm - lóc - be te - szik, a töm - lóc - be te - szik,

ff

Nbsp. 132: Etwas früher im ersten Satz findet sich eine ähnliche Stelle. Wörtlich übersetzt lautet der Text hier: »Man wirft ihn in den Kerker, man wirft ihn in den Kerker«.

Die Ausrufe sind als Noema auskomponiert. Dieser bewusst eingesetzte Kontrast des einfachen homophonem Satzes inmitten eines polyphonen Umfeldes führt uns erneut in die Musik der Renaissance. Auch dort konnten zentrale Textzeilen wie Herrscherlob oder religiöse

Anrufungen durch diese wohl dosierte Technik hervorgehoben werden.⁴⁹⁰ Dass die Anregung dafür tatsächlich aus der Renaissance-Musik stammt, ist naheliegend, lässt sich aber nicht mit letzter Sicherheit belegen. In Kroyers Sammlung finden sich entsprechende Stellen nicht. In jedem Fall geht Bartók gegenüber den möglichen Renaissance-Vorbildern einen Schritt weiter, indem nicht nur der Wortlaut einer bestimmten Passage möglichst gut erkennbar gemacht wird, sondern ein regelrecht szenisches Element hinzukommt: Der Chor schlüpft in diesem Moment in die Rolle der klagenden Bauernschar; der bittere Ausruf scheint tatsächlich aus den Mündern einer aufgebrachten Menschenmenge zu kommen.

Mit derartigen Mitteln wird dafür gesorgt, dass die Textverständlichkeit nicht in der polyphonen Verflechtung der einzelnen Stimmen verloren geht. Die gleiche Wirkung wird den Refrainzeilen des dritten Satzes gegeben, wo die ironische Kernaussage immer wieder zum Sammelpunkt der drei Stimmen wird. Die motettische Anlage der Rahmensätze hat zudem den Nebeneffekt, dass wenigstens die Zeilenanfänge immer problemlos verstanden werden können. Die Steuerung der Textverständlichkeit ist vielleicht nicht so vielseitig wie in der *Cantata profana*, aber es ist erneut zu sehen, dass im Zentrum von Bartóks Vertonung die Übermittlung des Textes steht. Er ist – egal ob Volks- oder Individualdichtung – nicht nur unverbindlicher Anlass für die Erprobung vokaler Kompositionstechniken.

Anders als in der *Cantata profana* zeigt sich jetzt im Chor eine Neigung zu plastischer, manchmal lautmalerischer Textdeutung. Der Chorklang muss den Wegfall des Instrumentalapparates kompensieren und übernimmt auch vollständig seine früheren Funktionen. Eine Fülle an madrigalistischen Tonmalereien findet sich zwar auch hier nicht – am ehesten hat sicher das stur wiederholte »botot« des zweiten Satzes lautmalerische Qualität –, häufig wird aber die Textaussage durch anderweitige musikalische Mittel sinnfällig umgesetzt: Im ersten Satz drückt die Vertonung der Verse »Soha nyugta nincsen, / Éjjel nappal készen / A talpán kell állni« (»Niemals hat er Ruhe, / Nacht und Tag muss er bereit stehen / Auf seinen Sohlen«) und »Egész nap fáradoz, de másért dolgozik« (»Den ganzen Tag müht er sich, doch arbeitet er für andere«) durch beständige Motivwiederholung die Ruhelosigkeit und Unaufhörlichkeit der Mühen aus. Die Zeile »Hol sem eszik, iszik« (»Wo er weder isst noch trinkt«) ist als klagendes Seufzen vertont. Kurzzeitige dissonante Reibungen dienen als Ausdruck der Mühsal. Über »Zaklatják untalan« (»Sie belästigen ihn ohne Unterlass«) entwickelt sich eine Steigerung in Dynamik und Tonumfang, die die drückende Situation und die Ausweglosigkeit der Lage verdeutlicht. Sie hat, wie erwähnt, entfernte Ähnlichkeit mit dem Chorcluster der *Cantata profana*. Vor allem die Ecksätze erreichen durch derartige Mittel große Expressivität und Kontrastreichtum.

Eine Deutung zum Vers »A sok dézsmát szedik, meg sem is köszönik« (etwa: »Den ganzen Zehnten nimmt man ihm und dankt es nicht«) führt zugegebenermaßen an die Schwelle zwischen nachvollziehbarer Interpretation und gewagter Spekulation. Allerdings sind die imitierend abwärts geführten Linien nur mit Mühe als motivische Bezugnahme zu erklären und legen deshalb eine außermusikalische Motivation nahe. Jede der Stimmen zeichnet in zwei oder drei

490 Man vergleiche beispielsweise das Gloria aus Dufays *Missa sine nomine* oder die isorhythmische Motette *Supremum est mortalibus bonum Pax*. Den Begriff »Noema« verwendet Szabó zur Beschreibung ähnlicher Stellen in den 27 Chören, vgl. Szabó: *Kórusművei* (1985), S. 301 f.

Anläufen Fragmente von oktagonischen Skalen nach und sammelt auf diesem Weg Ausschnitte der chromatischen Tonleiter aus jeweils neun Tönen an (der Bass allerdings nur aus acht): neun Töne für die neun Anteile, die der Bauer behalten darf, während er den zehnten abgeben muss?

64 *f*

A sok dézs - mát sze - dik, a sok dézs - mát sze - dik,
 Man nimmt den Zehn-ten ihm, man nimmt den Zehn-ten ihm,

A sok dézs - mát sze - dik, a sok dézs - mát
 A sok dézs - mát sze - dik, meg sem

66

meg sem is kö - szö - nik;
 oh - ne ihm zu dan - ken;

sze - dik, meg sem is kö - szö - nik; Ha,
 ha;

is kö - szö - nik.

Nbsp. 133: Die Stimmeinsätze stehen im Quint- und Tritonus-Abstand und zeigen einmal mehr die Unschärfe, die in Bartóks Werken häufig zwischen Quint, Quart und Tritonus besteht. Man wird hier auf jeden Fall an einen Zusammenhang mit Kárpátis Vorstellung von »verstimmten« Intervallen denken.

Weitere musikalische Reaktionen auf den Text sind weniger auffällig und im Grunde auch traditionelle Standardmittel von Vokalmusik, wie längere Notenwerte zu »tengernél« (»als das Meer«) oder eine eigentümliche Akkordfolge zu »nincs neki szüksége limlomra« (»er braucht keinen städtischen Tand«): Die drei Stimmen komprimieren hier einen Tritonus schrittweise zu einem Ganztoncluster.⁴⁹¹

Wie bei allen früheren originalen Vokalwerken auch steht im Zentrum unzweifelhaft der vertonte Text. Die motivische Durchkomposition der drei Sätze führt zwar als Konsequenz öfters zu prosodischen Unebenheiten, wirkt insgesamt aber nur im Hintergrund mit und wird nicht

491 Der Ausschnitt ist weiter oben im Abschnitt zu Harmonik und Tonalität zitiert worden.

zur Hauptattraktion des Werks. Der Text bleibt das Herz der Chöre. Bartók hat ihn in Eigenregie kompiliert, eingerichtet und sich so zu eigen gemacht, dass seine eindringliche Vertonung »an undisguised political appeal«⁴⁹² werden konnte. Das Eintreten gegen die soziale Ungerechtigkeit gegenüber der Bauernschaft Ungarns ist nicht eben ein bestimmender Zug in uns bekannten Äußerungen Bartóks. Dennoch spricht *Aus vergangenen Zeiten* deutlich aus, dass sein Blick auf das Landleben von nostalgischer Rückschau keineswegs geblendet worden war.

2.5.4 Zusammenfassung und Kontextualisierung

1935 komponiert und im Mai 1937 erstmals aufgeführt stellt *Aus vergangenen Zeiten* für Männerchor gemeinsam mit den 27 *Chören* für Frauen- und Kinderchor den Abschluss in der Reihe der originalen Vokalwerke Bartóks dar. Als Textvorlage dienten wie schon bei der *Cantata profana* Stücke der Volksdichtung. Ihre Bevorzugung als Textquelle hat sich damit gefestigt, ebenso der Verzicht auf ihre originalgetreue Übernahme. Bartók erweist sich nach der Leistung des *Cantata*-Librettos erneut als versierter Arrangeur und richtet den Text seinen eigenen Vorstellungen gemäß ein, um ein Ausdrucksmedium für seine persönliche Haltung herzustellen. Erstmals findet sich in einem seiner Vokalwerke ein sozialkritischer Ansatz.⁴⁹³

Entstanden ist ein Werk, das die chorischen Ausdrucksmöglichkeiten vollständig ausnutzt. Dafür werden allerdings zahlreiche sängerische Schwierigkeiten in Kauf genommen, so dass *Aus vergangenen Zeiten* eine Aufgabe für einen technisch versierten Chor bleiben wird. Das liegt vor allem an unsanctigen Intervallen und problematischer Intonation. Die harmonische Gestaltung ist dagegen weniger kühn, als es in früheren Vokalwerken Bartóks der Fall war, und passt sich damit der grundsätzlich gemäßigten Harmonik seiner Chorwerke an. Die Einzelsätze sind in sich tonal geschlossen und fügen sich anhand ihrer zentralen Töne zum Schema *E–C–E* zusammen. Innerhalb der Sätze findet die schon bekannte Verwendung wechselnden Tonmaterials von Abschnitt zu Abschnitt statt, das weder in reiner Diatonik bleibt, noch zur Vollchromatik ausgreift. Der Tritonus kommt angesichts der insgesamt weitgehend konsonanten Harmonik erstaunlich häufig als melodisches, akkordisches oder formbildendes Intervall vor. Zwar gibt es im Zuge polyphoner Stimmführung viele Ganzton- und daneben auch einige Halbtonreibungen, in der Regel werden aber Terz und Sext als Akkordintervalle bevorzugt. Sowohl im Umgang mit Tonalität als auch in der Harmonik ist die Orientierung am Chorstil der *Cantata profana* deutlich zu sehen.

492 Ujfalussy: *Béla Bartók* (1971), S. 330.

493 Sehr expressiv und aufwühlend geäußerte Sozialkritik spricht immerhin aus dem dritten Bühnenwerk, dem *Wunderbaren Mandarin*, aber die Unterschiede liegen auf der Hand: Die dortige Kritik an der modernen Gesellschaft wird von jemandem geäußert, der selbst Teil davon ist. *Aus vergangenen Zeiten* gibt dagegen den Blick eines Außenstehenden wieder. Davon abgesehen sind beide Werke klanglich und genremäßig natürlich grundverschieden.

In der großformalen Anlage zeigt *Aus vergangenen Zeiten* auf den ersten Blick eine traditionelle Dreisätzigkeit mit typischen Satzcharakteren, wie sie aus der Instrumentalmusik vertraut sind: Rahmensätze mit gleichem Umfang und ähnlicher Komplexität, witziger Mittelsatz in schnellerem Tempo. Durch die Art, wie die jeweiligen Texte auskomponiert sind, wird der scheinbar gewohnheitsmäßige Griff zu bekannten Formschemata aber hintertrieben. Erster und zweiter Satz sind bittere Anklagen gegen Unterdrückung und Unmündigkeit, so dass der dritte Satz, der den Bauern nun plötzlich als Glücklichen auf Erden besingt, kaum anders als ironisch aufgefasst werden kann. Schon in textlicher Hinsicht ist *Aus vergangenen Zeiten* somit ein echter Zyklus. Anders als bei den *Fünf Liedern* op. 15 – denen zumindest eine textlich-thematische Zusammengehörigkeit nicht abgesprochen werden kann – zeigen sich auch musikalische Verknüpfungen zwischen den Sätzen. Insbesondere zwischen erstem und drittem Satz gibt es motivische Zusammenhänge und formale Ähnlichkeiten, zusätzlich zum gemeinsamen Grundton E. Beide Sätze zeigen das Bemühen, aus einer im Wesentlichen variierenden Anlage eine rhapsodisch wirkende Folge von Abschnitten zu erschaffen.

Die Rhythmik tut ihr übriges, um den Kontrast zwischen Rahmensätzen und Mittelsatz zu vertiefen: Der Grundtyp des Parlando umrahmt jenen des Tempo giusto. Die Orientierung des Parlando am tatsächlichen Sprachduktus ist freilich an vielen Stellen kompromisshaft gelöst. Die Prosodie der früheren Solo-Vokalpartien findet keinen ungefilterten Eingang in den A-capella-Chorklang, sondern tritt neben eine textunabhängige Behandlung.

Wie bei allen bislang behandelten Werken wird die Textform deutlich erkennbar in die Gliederung der Vertonung übertragen. Echte Tonmalereien setzt Bartók kaum ein – auffallend ist nur das »botot« im zweiten Satz. Häufig sind dagegen weniger auffällige Mittel der Textdeutung zu erkennen, besonders in den Rahmensätzen. Dazu zählt das Spiel mit Rhythmik und Tempo, um Mühsal und Gehetztheit auszudrücken, oder auch die Auswahl bestimmten Tonmaterials mit hintergründiger Bedeutung: Neunstufige chromatische Skalenfragmente sollen womöglich die Abgabe des Zehnten kommentieren.

Aus vergangenen Zeiten im Vergleich mit zeitgenössischen Volksliedarrangements

Ein Vergleich mit relevanten und zeitnah entstandenen Volksliedbearbeitungen bestätigt die stilistische Integration von Volksliedarrangements und originalen Werken, wie sie schon im Zusammenhang mit der *Cantata profana* angesprochen wurde. Das relevante Repertoire bleibt im Wesentlichen das gleiche: *Ungarische Volkslieder* BB 99 für gemischten Chor (1930) und *Székel népdalok* (»Szekler Volkslieder«, 1932) BB 106 für Männerchor. Beide Sammlungen stellen hohe Ansprüche an die Sänger, besonders Erstere dürften außerhalb der Reichweite eines Amateurchores stehen. Einige stilistische Parallelen zwischen den Volksliedern und der *Cantata profana* haben auch für *Aus vergangenen Zeiten* Gültigkeit: Dazu zählen die Bevorzugung von Sext- und Quartsextakkorden und die Bündelung zu Stimmgruppen, die gegeneinander kontrapunktisch geführt werden. Zwei parallel geführte Stimmen stehen für gewöhnlich im Abstand von Terzen oder Sexten.

32

The musical score is for three voices: Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). It is in 8/8 time and has a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into two systems, I and II, indicated by a bracket on the left. The lyrics are in Hungarian and German. The Alto part (A) has lyrics: 'Mit mond - tak az u -' and 'Mut - - ter, sag' mir'. The Tenor part (T) has lyrics: 'az mir' and 'u - rak? schen - ken?'. The Bass part (B) has lyrics: 'Mit mond - tak az u -' and 'sag' mir, sag' mir'. The score shows parallel motion in quart and sext chords between the voices.

A I, II
Mit mond - tak az u -
Mut - - ter, sag' mir

T I, II
az mir u - rak?
schen - ken?

B I
Mit mond - tak az u -
sag' mir, sag' mir

II
Mit mond - tak az u -
Sag' mir, sag' mir

Nbsp. 134: *Ungarische Volkslieder*, Nr. 1 A rab (*Der Gefangene*), T. 32: Gut zu sehen ist die Parallelführung von Alt und Bässen in Quartsextakkorden. Die Parallelführung ist nicht real, so dass neben Dur- und Mollquartsextakkorden auch solche mit übermäßiger Quart vorkommen.

Eine so starke polyphone Durchdringung mit zeitweiligem Verzicht auf eine führende Stimme wie in den *Ungarischen Volksliedern* ist in *Aus vergangenen Zeiten* allerdings nicht zu sehen. Hier ist die Nähe zu den *Szekler Volksliedern* größer. Diese zeigen eine satztechnische Vielseitigkeit zwischen Homophonie, Unisono und Polyphonie, wie sie auch für *Aus vergangenen Zeiten* charakteristisch ist. Sext- oder Quartsextakkordketten finden sich zwar selten, dennoch werden konsonante Zusammenklänge und vollständige Dreiklänge bevorzugt, oft zusammen mit großer oder kleiner Sekunde als Nebennote; auch das ist oft zu finden im originalen Männerchorzyklus. Terzen und Sexten sind wiederum die üblichen Intervalle für Parallelführungen. Dissonante Reibungen sind hier wie dort meistens als Konsequenz aus linear polyphon gedachten Kadenzen zu verstehen, die als Zielakkord aber herkömmliche Dreiklänge haben; im Hintergrund eines chromatisch bereicherten Satzbildes stehen traditionelle Akkorde als strukturelle Fixpunkte.

9

pp

Túl vagy ró - zám, túl vagy A Mál-nás er - de - jin,

pp

Túl vagy, túl, _____ a Mál - nás er - de - jin,

pp

Túl _____ a Mál - nás er - de - jin,

pp

Túl vagy ró-zsám, túl, Túl _____ vagy a

Nbsp. 135: Szekler Volkslieder, Nr. 1 *Hej, de sokszor megbántottál* (»Ach, schon oft hast du mich verletzt«), T. 9–12: Auf den Viertelzählzeiten finden sich vorwiegend Konsonanzen oder sogar vollständige Dreiklänge, die durch Zusatztöne eine gemäßigt dissonante Beimischung erhalten können. Zwischen zweitem Tenor und erstem Bass ist auch die bevorzugte Parallelführung in Terzen zu sehen.

70

cresc. *f*

nem lesz, _____ So - ha,

cresc. *f*

nem _____ lesz, e - nyém So - ha

cresc. *f*

nem _____ lesz, e - nyém nem

in rilievo *cresc.* *f*

nem, nem lesz, nem, jaj, e - nyém

Nbsp. 136: Szekler Volkslieder, ebenfalls Nr. 1, T. 70–73: Ziel dieser Binnenkadenz ist ein fis-Moll-Quartsextakkord. Den Weg dorthin gehen alle Stimmen auf eigene, für sich unkomplizierte Weise, verursachen aber als Nebeneffekt der Polyphonie scharfe Halbtonreibungen.

Die Szekler Volkslieder machen – mehr noch als das hin und wieder zu extravaganten Schwierigkeiten neigende *Aus vergangenen Zeiten* – den Eindruck eines abgeklärten Chorstils ohne Extreme oder Simplifizierungen. Imitation zur Einführung eines neuen Abschnitts ist auch in den

Szekler Volksliedern ein verwendetes Mittel, eine so konsequente Anwendung wie in *Aus vergangenen Zeiten* wird aber nicht angestrebt. Darin besteht wirklich eine charakteristische Eigenheit des originalen Werks.

Alleine die Tatsache, dass in den 1930er Jahren Vergleiche zwischen originalen Werken Bartóks und seinen zeitgenössischen Volksliedbearbeitungen so ergiebig und sinnvoll sind, zeigt die grundlegende Veränderung, die sich zwischen diesen beiden Werkgruppen abgespielt hat. Die Tonsprache der 20 *ungarischen Volkslieder* schöpfte aus Impulsen, die Bartók in seinen originalen Werken schon über ein Jahrzehnt vorher erprobt hatte. Jetzt aber hat sich die Situation umgekehrt: Seinen aktuellen stilistischen Stand dokumentierte er in den *Ungarischen Volksliedern* noch vor der *Cantata profana* und in den *Szekler Volksliedern* noch vor *Aus vergangenen Zeiten*. Die unkomplizierte Machart der *Altungarischen Volkslieder* von 1910 wirkt denkbar weit entfernt und stammt aus einer Zeit, in der Volksliedbearbeitung und originale Komposition vielleicht zwei Seiten einer Medaille waren, aber noch längst nicht den gleichen kompositorischen Anspruch vertraten.

2.6 27 zwei- und dreistimmige Chöre a cappella

Zusammen mit *Aus vergangenen Zeiten* bilden die 27 Chöre ein eigenartiges Tandem: ein anspruchsvolles Triptychon für Männerchor auf der einen Seite, ein vielgestaltiges, leichtfüßiges Mosaik für Kinder- und Frauenchöre auf der anderen. Bei allen Unterschieden ist ihre Entstehung aber ähnlich eng miteinander verbunden wie im Falle der Liederzyklen von 1916. Gemeinsam sind die A-cappella-Werke als reine Vokalbesetzungen jedenfalls ein passender Abschluss für die Reihe originaler Vokalkompositionen. Beide Werke sind vor dem Hintergrund der zeitgenössischen ungarischen Chorbewegung zu sehen. Allerdings erfüllten sich deren Prinzipien und Zielsetzungen in den 27 Chören schlüssiger als in *Aus vergangenen Zeiten*. Die Männerchöre entsprachen nicht dem musikpädagogischen Profil, das für die Chorbewegung so wichtig war, lieferten aber immerhin den willkommenen Beitrag eines weltbekannten Komponisten zum dringend geforderten Repertoire höheren Niveaus.

Im Zusammenhang mit *Aus vergangenen Zeiten* sind bereits Gyula Kertész' Bemühungen erwähnt worden, Bartók zur Chorkomposition zu bewegen. Miklós Szabó erwähnt zu den 27 Chören, dass der Kodály-Schüler György Kerényi⁴⁹⁴ Anfang der 1930er Jahre mit einer ähnlichen Anfrage an den Komponisten herangetreten sei. Auch er wurde vertröstet, und dabei fiel die vielsagende Antwort: »wenn die Inspiration da ist«⁴⁹⁵. Kodály selbst berichtet, er habe sogar schon seit 1925 das Thema der Kinderchöre gegenüber Bartók immer wieder zur Sprache gebracht.⁴⁹⁶ An Aufforderungen zur A-cappella-Komposition mangelte es Bartók in diesen Jahren offensichtlich nicht, und dennoch entschloss er sich erst 1935/36 zur Komposition der Männer- und Kinderchöre. Eine ausschlaggebende Rolle dürften derartige Anregungen also nicht gespielt haben. Es spricht alles dafür, dass Inspiration tatsächlich sehr viel wichtiger war als äußere Anfragen, so idealistisch sie auch gemeint waren. Pflichtgefühl für eine unterstützenswerte Sache reichte für Bartók nicht aus, um neue Vertonungen in Angriff zu nehmen.

Die Ideale der Chorbewegung sind trotzdem aufschlussreich, um zu verstehen, warum Bartóks Kinderchöre von Kodály und seinen Mitstreitern so herbeigesehnt und schließlich mit Begeisterung aufgenommen wurden. Einige dieser Prinzipien sind im vorigen Kapitel bereits angesprochen worden. Zur weiteren Vertiefung ist ein Blick in Kodálys Schriften, die im Laufe der Jahre erschienen, um Anliegen und Bemühungen der Bewegung zu propagieren, sehr hilfreich; sie geben beste Aufschlüsse. Im Zentrum lag der Wunsch nach einer eigenständigen, hoch

494 György Kerényi, Jahrgang 1902, studierte unter Zoltán Kodály Komposition an der Musikakademie und machte dort 1925 seinen Abschluss. Danach war Kerényi Chorleiter in Győr und Budapest und arbeitete seit den 1930er Jahren auch als Volksmusikforscher für die Ungarische Akademie der Wissenschaften – zuerst zusammen mit Bartók, später mit Kodály. Ab 1933 war er zusammen mit Gyula Kertész Redakteur der Zeitschrift *Ének-szó*. Vgl. Art. »Kerényi György«, in: *Új Magyar Életrajzi Lexikon*, Bd. 3 (2002), hrsg. v. László Markó, Budapest 2001–2007, S. 873 und Deménys Erläuterungen in Bartók: *Briefe II* (1973), S. 243.

495 Vgl. Szabó: *Kórusművei* (1985), S. 19. Im Original: »ha lesz inspiráció«.

496 Vgl. Kodály, Zoltán: Der Mensch Béla Bartók, in: Zoltán Kodály: *Wege zur Musik. Ausgewählte Reden und Schriften*, hrsg. v. Ferenc Bónis, Budapest 1983 (ursprünglich Vortrag am 22. Februar 1946 in Budapest für die Gewerkschaft ungarischer Tonkünstler), S. 229. Diese Passage wird im Wortlaut weiter unten im Zusammenhang mit einem möglichen Einfluss des Palestrina-Stils zitiert.

entwickelten ungarischen Musikkultur. Die Grundlage dafür sollte bereits im Kindesalter gelegt werden, weshalb eine breite Reform des schulischen Musikunterrichts angestrebt wurde. Was hier für die Musikalität getan wurde, musste einen nachhaltigeren Einfluss haben als alle Bemühungen um die Erwachsenenwelt. Ziel war nicht die Ausbildung einer Musikerelite, sondern die Sensibilisierung der breiten Masse. Das Mittel der Wahl war der Gesangsunterricht, weil die Stimme als Instrument jedem zur Verfügung stand, während die Anschaffung von Musikinstrumenten und individueller Unterricht Geld kosteten, das nicht von jedem investiert werden konnte. Den Grundschülern sollten Kenntnisse und Fähigkeiten zum Musikverständnis vermittelt werden, um ihnen so das Tor zu den Meisterwerken der Musik aufzustoßen. Dahinter stand die Überzeugung, dass die Freude an der Musik zwar keine Lebensnotwendigkeit, aber wichtig für ein erfüllteres Leben sei.⁴⁹⁷ Als Haupthindernis galt der übermächtige ausländische – vor allem deutsche – Einfluss auf die ungarische Gesangskultur. Der »Liedertafel«-Stil und seine bedenkenlose Übertragung ins ungarische Musikleben standen dieser Sicht zufolge der Ausbildung eines eigenständigen ungarischen Musiklebens hartnäckig im Weg.⁴⁹⁸ Um den Einfluss der »Liedertafel« zu überwinden, sollten vor allem fähige und engagierte Chorleiter ausgebildet werden, die sich nicht zu schade waren, Schulchöre zu übernehmen. Ihnen sollte die Auffrischung des Chorrepertoires obliegen.⁴⁹⁹

In seiner Einschätzung des ungarischen Musiklebens ging Kodály von einer Dreiteilung aus, deren Ursprung zum Ende des 19. Jahrhunderts zurückreichte: Die Schichten der Bildungsbürger, der Arbeiter und der Bauern waren nicht nur sozial voneinander getrennt, sondern pflegten auch eigene Musiktraditionen, von denen aber nur die Bauernmusik das Potential hatte, als Grundlage einer einigenden Musikkultur zu dienen. Aus Kodály's Sicht musste dem »authentischen« Volkslied die Rolle eines gemeinsamen Nenners zukommen,⁵⁰⁰ weil seine Verwurzelung

497 Vgl. Kodály, Zoltán: Kinderchöre, in: Zoltán Kodály: *Wege zur Musik. Ausgewählte Reden und Schriften*, hrsg. v. Ferenc Bónis, Budapest 1983 (ursprünglich ungarisch 1929 in *Zenei Szemle* 13,2 erschienen), S. 20–24 und ders.: *Musikerziehung in Ungarn*, in: Zoltán Kodály: *Wege zur Musik. Ausgewählte Reden und Schriften*, hrsg. v. Ferenc Bónis, Budapest 1983 (ursprünglich ungarisch verfasst, erstmals jedoch in englischer und deutscher Übersetzung erschienen in *Musikerziehung in Ungarn/Musical Education in Hungary*, hrsg. v. Frigyes Sándor, Budapest 1966), S. 115: »Wir sind überzeugt, daß die Menschheit glücklicher sein wird, wenn sie musizieren gelernt hat; und wer seinen Teil zu dieser Entwicklung beiträgt, hat nicht umsonst gelebt.«

Eine Singbewegung, die pädagogische oder gesellschaftliche Zwecke in ihr Zentrum stellte, findet sich zeitgleich auch in Deutschland. Endre Halmos hat allerdings auf einige Unterschiede hingewiesen; sie machen deutlich, dass die ungarische Chorbewegung nicht einfach der Ableger eines deutschen Phänomens war. Die Ablehnung von Konzertbetrieb und passivem Musikhören, die Toleranz geringen technischen Niveaus zugunsten einer gemeinschaftsbildenden Funktion oder das Konzept von »Gebrauchsmusik« waren beispielsweise typisch deutsche Facetten, die in Ungarn keinen Widerhall fanden. Vgl. Halmos: *Geschichte des Gesang-Musikunterrichts* (1988), S. 179.

498 Vgl. Kodály, Zoltán: Der Weg des ungarischen Chorgesangs, in: Zoltán Kodály: *Wege zur Musik. Ausgewählte Reden und Schriften*, hrsg. v. Ferenc Bónis, Budapest 1983 (ursprünglich ungarisch am 21. April 1935 in *Békesmegei Közlöny* erschienen), S. 31.

499 Vgl. Kodály: *Kinderchöre* (1983), S. 25.

500 Vgl. Kodály, Zoltán: Volksmusik und Kunstmusik, in: Zoltán Kodály: *Wege zur Musik. Ausgewählte Reden und Schriften*, hrsg. v. Ferenc Bónis, Budapest 1983 (ursprünglich ungarisch erschienen in *Úr és paraszt a magyar élet egységében*, hrsg. v. Sándor Eckhardt, Budapest 1941, S. 212–222), S. 160 f.

im »Ungarntum« noch am unzweifelhaftesten schien, angesichts der Einflüsse volkstümlicher Salonmusik oder mittel- und westeuropäischer Kunstmusik, wie sie von der Mittel- beziehungsweise der gebildeten Oberschicht rezipiert wurden. Kodály sah keinen wesentlichen Unterschied zwischen Volks- und Kunstmusik, der dagegen gesprochen hätte, so große Hoffnungen auf die einigende Wirkung von Volksmusik zu setzen.⁵⁰¹ Der Einfluss aus dem Ausland sollte dagegen konsequent minimiert werden. Nur unzweifelhafte Meisterwerke durften einen Platz im Musikunterricht haben, aber lediglich als Vervollständigung eines Grundstocks an ungarischer Chorliteratur.⁵⁰² Ein ungarisches Repertoire, das den Ansprüchen genüge, war in dieser Zeit freilich erst im Entstehen begriffen; Kodálys eigenes Schaffen leistete dafür einen wichtigen Beitrag. Die Hoffnung auf Unterstützung vonseiten Bartóks ist daher nur zu verständlich, ebenso wie der begeisterte Zuspruch, der die 27 Chöre dann umfing. Dort sind all jene Prinzipien zu finden, auf die sich das Kodály'sche Konzept gründet: Sie zielen auf das Können von Kinderchören ab, die zwar geübt aber nicht spezialisiert sein müssen. Der technische Anspruch nimmt Rücksicht auf Amateurensembles, geht dabei aber trotz der einfachen zwei- und dreistimmigen Faktur keine Kompromisse im musikalischen Anspruch ein. Obwohl die Sammlung nur aus originalen Kompositionen besteht, ist der Einfluss des Volksmusikidioms unverkennbar,⁵⁰³ ganz zu schweigen davon, dass die Texte allesamt der ungarischen Volksdichtung entstammen.

Die 27 Chöre konnten also als Musterbeispiel genuin ungarischer Chormusik gelten, außerdem als musikpädagogische Werke auf höchstem Niveau. Insofern ist der Konzertsaal weniger ihr Bestimmungsort gewesen als regelmäßige Probestunden im Kinderchor. Dort waren die Kinder nicht nur die Ausführenden, sondern gleichzeitig auch das Publikum, dessen musikalische Grundbildung im Zentrum stand. Es ist zwar nicht ganz von der Hand zu weisen, wie Gergely in Anlehnung an *Mikrokosmos* schreibt, dass die Chöre eine »introduction à la composition des chœurs à deux et trois voix«⁵⁰⁴ seien. Allerdings hat die Chorsammlung weder den methodischen und analytischen Aufbau des *Mikrokosmos*, noch ist sie progressiv angelegt. Eine wohl durchdachte Schritt-für-Schritt-Einführung in moderne Tonsprache sind die Chöre daher nicht. Aber tatsächlich bilden sich Prinzipien Bartók'schen Chorsatzes in den 27 Chören in vereinfachter Form ab.

Vor allem aber stellen sie eine Bereicherung für junge ungarische Sänger dar. Darin liegen der musikpädagogische Sinn dieser Sammlung und auch die Ursache für die Rolle, die sie außerhalb Ungarns spielt: Die ungarischen Texte machen dort eine Verwendung im Musikunterricht problematisch, während durch Übersetzungen unweigerlich einiges vom Reiz der Stücke verloren gehen muss. Der Griff zu jeweils muttersprachlichem Material ist insofern sinnvoller. Im Konzertsaal stellen sich die gleichen Probleme. Dass die 27 Chöre außerhalb Ungarns einen Exotenstatus einnehmen, ist daher weniger auf die Unwägbarkeiten der Rezeptionsgeschichte als vielmehr das Grundkonzept dieser Stücke zurückzuführen.

501 Vgl. ebd., S. 161–164.

502 Vgl. Kodály: Kinderchöre (1983), S. 27.

503 Näheres dazu in der musikalischen Analyse.

504 Gergely: Chœurs a cappella (1955), S. 130.

In der Forschungsliteratur umgibt die 27 *Chöre* eine eigenartige Situation: Es gibt insgesamt wenige Beiträge, die sich gezielt mit ihnen auseinandersetzen, allerdings auch zwei relativ umfangreiche Analysen. Lajos Bárdos durchleuchtete die Stücke 1974 nach typischen Stilmerkmalen Bartóks. 1985 wurden die Chöre dann von Miklós Szabó mit einer ausführlichen und detaillierten Monographie bedacht. Szabó setzt sich so gewissenhaft mit Tonalität, Melodik und Form der 27 *Chöre* auseinander, dass sich daraus ein willkommener Ansatzpunkt für eine weitergehende Beschäftigung hätte entwickeln können. Allerdings ist Szabós Analyse – wie auch Bárdos’ Stilvergleich – auf Ungarisch erschienen und meines Wissens nie übersetzt worden, so dass sie international weder selbst allzu viel Aufmerksamkeit erhalten, noch für die 27 *Chöre* wecken konnte. Die Beschäftigung mit den Stücken blieb weitgehend auf Beiträge der ungarischen Forschung beschränkt, und das im Wesentlichen bis heute.⁵⁰⁵

2.6.1 Entstehung, erste Aufführungen und Veröffentlichung

Bartók muss mit der Komposition der Chöre spätestens im Sommer 1935 begonnen haben, bis Herbst 1936 war sie abgeschlossen.⁵⁰⁶ Drei Stücke der Sammlung erschienen am 1. November 1936 als Notenbeilage der Zeitschrift *Énekszó*. Sie wurde bei Magyar Kórus verlegt, ebenso wie die komplette Erstausgabe, die im Dezember 1936 erschien, auch wenn 1937 als Veröffentlichungsjahr angegeben ist. Ein Sammelband vereinte die Kinderchöre mit *Aus vergangenen Zeiten*. Parallel dazu erschienen sie auch eigenständig in acht Heften zu jeweils drei oder vier Stücken.⁵⁰⁷

505 Vgl. Szabó, Miklós: *Bartók Béla kórusművei* [Béla Bartóks Chorwerke], Budapest 1985; Bárdos, Lajos: A Bartók-zene stíluselemei az Egyenműkarokban és a Mikrokozmoszban (Alapfokú bevezető) [Die Stilelemente der Musik Bartóks in den gleichstimmigen Chören und im Mikrokosmos (Grundlegende Einführung)], in: Lajos Bárdos: *Tíz újabb írás. 1969–1974*, hrsg. v. Lajos Bárdos, Budapest 1974, S. 5–105; Szabó: *Kodály széljegyzetei* (1995), S. 27–33 bzw. 16–22; ders.: *Choral Works* (1993); Vikárius: *Kontrapunkt* (2006), S. 395–416 und erst kürzlich Pintér: *Music of Words* (2012), S. 141–152. Wichtig sind erneut Somfais Untersuchung zu den Textquellen, vgl. Somfai: *Szövegforrásról* (1969), S. 359–376, und daran anknüpfend Vas Szűcs: »Ének örzi az időt« (2014), S. 205–223. Gergelys frühe Beschäftigung mit den Chören hat weniger den Charakter einer Analyse, sondern versucht, einem französischsprachigen Publikum die fast unbekannten Werke näher zu bringen, vgl. Gergely: *Chœurs a cappella* (1955), S. 127–169.

506 Vgl. Szabó: *Kórusművei* (1985), S. 19. Laut Béla Bartók jun. präsentierte Bartók seiner Mutter bereits am 29. August 1935 (zumindest einige) fertige Stücke.

507 Vgl. ebd., S. 20 und 24.

508 Vgl. ebd., S. 20.

Hefteinteilung der Erstaussgabe			72 SAFC 1	Zweitaussgabe
Heft I	1.	<i>Tavaszi (3st.)</i>	13.	16.
	2.	<i>Ne hagyj itt! (3st.)</i>	14.	10.
	3.	<i>Jószágigéző (3st.)</i>	15.	14.
Heft II	4.	<i>Levél az otthoniakhoz (2st.)</i>	9.	3.
	5.	<i>Játék (2st.)</i>	10.	4.
	6.	<i>Leánynéző (3st.)</i>	11.	13.
	7.	<i>Héjja, héjja, karahéjja! (3st.)</i>	12.	6.
Heft III	8.	<i>Ne menj el! (2st.)</i>	1.	1.
	9.	<i>Van egy gyűrűm, karika (2st.)</i>	2.	8.
	10.	<i>Senkim a világon (2st.)</i>	3.	5.
	11.	<i>Cipósütés (2st.)</i>	4.	7.
Heft IV	12.	<i>Huszárnóta (2st.)</i>	5.	2.
	13.	<i>Resteknek nótája (3st.)</i>	6.	11.
	14.	<i>Bolyongás (3st.)</i>	7.	12.
	15.	<i>Lánycsúfoló (2st.)</i>	8.	9.
Heft V	16.	<i>Legénycsúfoló (3st.)</i>	20.	17.
	17.	<i>Mihálynap kiöntő (3st.)</i>	22.	25.
	18.	<i>Leánykérő (3st.)</i>	21.	15.
Heft VI	19.	<i>Keserves (3st.)</i>	19.	19.
	20.	<i>Madárdal (3st.)</i>	23.	22.
	21.	<i>Csujogató (3st.)</i>	24.	23.
Heft VII	22.	<i>Bánat (3st.)</i>	16.	20.
	23.	<i>Ne láttalak volna (2st.)</i>	17.	18.
	24.	<i>Elment a madárka (3st.)</i>	18.	21.
Heft VIII	25.	<i>Párnás táncdal (3st.)</i>	25.	24.
	26.	<i>Kánon (2st.)</i>	26.	27.
	27.	<i>Isten veled! (3st.)</i>	27.	26.

Abb. 15: Auf S. 78 seines korrigierten Exemplars der Erstaussgabe (Archiv Péter Bartók, 72 SAFC 1) hat Bartók eine neue Reihenfolge ohne Hefteinteilung notiert. Die Zweitaussgabe von 1942 übernimmt diese neue Abfolge nicht, sondern kommt zu einer weiteren Anordnung, ebenfalls ohne Einteilung in Hefte (eingehender dazu im Abschnitt zur Form).

Die erste Aufführung fand am 18. April 1937 im Zuge des Konzerts »Éneklő Alföld« (»Singendes Alföld«) unter der Organisation Zoltán Vásárhelyi in Kodálys Heimatstadt Kecskemét statt. Eine weitere Aufführung gab es am 7. Mai in Budapest beim Konzert der »Éneklő ifjúság«-Reihe (»Singende Jugend«). Beide Male wurden nicht alle 27 Chorsätze gesungen: In Kecskemét kamen 20, in Budapest nur 18 zur Aufführung.⁵⁰⁸

Von Bartók sind uns Äußerungen überliefert, die besonders lebendig die Freude beschreiben, die ihm die Aufführung seiner Kinderchöre machte. Besonders aussagekräftig ist ein Brief an Annie Müller-Widmann vom 24. Mai 1937, in dem er über das Budapester Konzert vom 7. Mai berichtet. Bartók hatte dort selbst auch einige Stücke aus *Mikrokosmos* gespielt:

Aber nicht das war das Wichtige in diesem Konzert, sondern die Kinderchöre. Es war eine große Sensation für mich, als ich – während der Proben – meine kleinen Chöre von diesen Kinderscharen zum erstenmal erklingen hörte. Ich werde diesen Eindruck nie vergessen: wie frisch, wie heiter die Stimmen dieser Kleinen klangen. Es ist etwas in der Natürlichkeit der Tongebung dieser Kinder, namentlich der Vortragschulen, die an den Klang des noch unverdorbenen Bauerngesanges erinnert.⁵⁰⁹

Die Erwähnung der Bauernmusik, jener Sphäre, die für Bartók zum Inbegriff von Natürlichkeit und ursprünglicher Schönheit geworden war, ist aufschlussreich. Er sah seine Chöre keinesfalls als musikpädagogische Zweckkompositionen an. Es gibt keinen Grund, daran zu zweifeln, dass sie ihm als künstlerische Äußerung am Herzen lagen. Eines der Stücke, das humorvolle *Lánycsúfoló* (»Mädchenhänsel«), versah er sogar mit einer augenzwinkernden Widmung: »1935. X. 31-ére« (»Zum 31. Oktober 1935«), dem Geburtstag seiner Ehefrau Edith.

Für sieben der Chöre verfasste Bartók zusätzlich Versionen mit Orchesterbegleitung: *Ne menj el!* (»Geh nicht fort!«), *Cipósütés* (»Brotbacken«), *Huszárnóta* (»Husarenlied«), *Resteknek nótája* (»Lied der Faulen«), *Bolyongás* (»Umherirren«), *Ne hagyj itt!* (»Lass mich nicht hier zurück!«) und *Legénycsúfoló* (»Knabenhänsel«). Letztere beiden schrieb Bartók erst in den USA, die ersten fünf dagegen entstanden so frühzeitig, dass sie noch 1937 in Budapest aufgeführt werden konnten.⁵¹⁰ Die Absicht hinter der Orchestrierung war es offensichtlich, wenigstens für einzelne Sätze einen breiteren Rahmen zu schaffen, der sie für Konzertaufführungen attraktiver machte. Ihre Grundsubstanz blieb dabei praktisch unangetastet, allerdings wurden durch Orchestervor- und -zwischenstücke zeitlicher Umfang und Klangspektrum erweitert.

Noch im Dezember 1936 erschien in *Énekszó* eine Eloge Kodálys auf die neuen Chöre: Zwar habe Bartók mit *Für Kinder* und den 44 *Duos* bereits Sammlungen geschaffen, ohne die man in Ungarn und im Ausland schwerlich Klavier- oder Violinunterricht geben könne, aber erst die Chorstücke sprächen jene Kinder an, die keinen einfachen Zugang zum Instrumentalunterricht haben. Bartóks Klangsprache sei in den Kinderchören jedem Kind sofort verständlich, weil er sie als gleichberechtigte Mitmenschen sehe und sich nicht von oben herab an sie wende. Trotzdem seien die Chöre – auch für erwachsene Hörer – vollwertige Kunstwerke.⁵¹¹ Der Artikel berührt in kompakter Form alle Grundpfeiler, auf denen die Chorbewegung stand: Chormusik für alle Schichten, pädagogische Eignung, unzweifelhaft hohes musikalisches Niveau. Musikalische Details der Stücke spielen im Artikel interessanterweise gar keine Rolle. Es ist sogar unwahr-

509 Szabolcsi (Hrsg.): *Weg und Werk* (1957), S. 284.

510 Vgl. Szabó: *Kórusművei* (1985), S. 270.

511 Vgl. Kodály: *Gyermekkarai* (1982), S. 441. Ursprünglich erschienen in: *Énekszó* Jg. 4 (1936), Nr. 3/4, S. 386–387.

scheinlich, dass Kodály die Chorstücke zu diesem Zeitpunkt überhaupt näher kannte.⁵¹² Ihm ging es offensichtlich nicht um eine herkömmliche Werkbesprechung, sondern um die Einordnung der neuesten Bartók-Komposition in einen bestimmten kulturpolitischen Kontext.

Obwohl Kodály der ungleich erfahrenere Komponist in Sachen Kinderchören war,⁵¹³ scheint dessen Vorbildrolle für Bartók nicht sehr weit gegangen zu sein. Einerseits sind die schon im vorigen Kapitel erwähnten Korrekturvorschläge, die Kodály in Exemplare der Erstausgabe eintrug, ein Zeichen für den Stellenwert, den seine künstlerisch-handwerkliche Meinung bei Bartók hatte.⁵¹⁴ Die Zweitausgabe der Chöre zeigt aber andererseits, dass das Gros der Anmerkungen trotzdem nicht berücksichtigt wurde.⁵¹⁵ Viele Vorschläge Kodálys zu Prosodie und Stimmführung kommen der ungarischen Sprachmelodie eigentlich näher als die ursprünglichen Lösungen, verwischen aber mitunter die Identität durchgeführter Motive. Bartók lag offensichtlich

512 Vgl. Vikárius: Kontrapunkt (2006), S. 408.

513 Kodály hatte insbesondere seit Mitte der 1920er Jahre eine Reihe häufig einsätziger Chorwerke für Kinder- und Frauenchor komponiert; hier eine Übersicht nach Eösz: *Kodály* (1964), S. 205–211 und Dalos: Art. »Kodály, Zoltán« (2003), Sp. 394 f.:

Für Frauenchor: *Két zoborvidéki népdal* (Zwei Volkslieder aus der Zoborgegend, 1908), *Hegyi éjszakák I* (*Gebirgsnächte I*, 1923, ohne Text), *Quattro madrigali* (Frauenchor, 1932/33, Matteo di Dino Frescobaldi, Matteo Maria Boiardo, Giovanni Fiorentino, unbek. Dichter).

Für Kinderchor: *Túrót eszik a cigány* (*Topfen der Zigeuner kaut*) und *Villő* (*Strohhaus*, beide 1925), *Gergely-járás* (*Gregorisänger*, 1926), *Lengyel László* (*László Lengyel*, 1927); *A juhász* (*Schäferlied*), *A süket sógor* (*Der taube Schwager*), *Cigánysírató* (*Zigeunerklage*) und *Isten kovácsa* (*Gottes Schmied*, alle 1928); *Gólyanóta* (*Storchenlied*), *Pünkösödölő* (*Pfingstfest*), *Táncnóta* (*Tanzlied*) und *Újéztendő közzöntő* (*Neujahrsgruß*, alle 1929), *Vízkereszt* (*Dreikönigstag*, Kinderchor, 1933, Sándor Sík), *Nyulacska* (*Das Häschen*, 1934), *Hét könnyű gyermekkar* (*Sieben leichte Kinderchöre*) und *Hat tréfás kánon* (*Sechs Kanons*, beide 1936).

Für Frauen- und Kinderchor: *Angyalok és pásztorok* (*Die Engel und die Hirten*) und *Rorate* (beide 1935), *A 150. genfi zsoltár* (*Der 150. Psalm*, 1936).

Bis auf die Madrigale, *Vízkereszt* und den Psalm stammen die Texte allesamt aus der Volksdichtung.

514 Gerade auf dem Gebiet der Chormusik gab Bartók viel auf Kodálys Fähigkeiten. An Miloš Ruppeldt schrieb er am 2. November 1935: »Als Erwiderung versuche ich, Ihnen ein paar Kodály-Chorwerke zu schicken; durchweg lauter Meisterwerke.« Bartók: *Briefe II* (1973), S. 121.

Aufschlussreich ist auch ein Artikel, der 1921 in *Nyugat* abgedruckt wurde. Bartók stärkt darin Kodály den Rücken gegen öffentliche Anfeindungen: »Ich schätze Kodály nicht als den besten ungarischen Musiker, weil er mein Freund ist; vielmehr ist er mein einziger Freund geworden, weil (abgesehen von seinen wundervollen menschlichen Qualitäten) er der beste ungarische Musiker ist. [...] Seinem erstaunlich sicheren und raschen Urteilsvermögen verdanke ich die endgültige Form, vollkommener als die ursprüngliche, von mehreren meiner Werke.« Aus dem Ungarischen übersetzt nach Dille, Denijs: Bartók défenseur de Kodály, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 13 (1971), S. 351 f. Der Artikel erschien ursprünglich in: *Nyugat* Jg. 14, Nr. 3 (Februar 1921), S. 235 f.

515 Miklós Szabó hat einen Vergleich zwischen Korrekturvorschlägen und Zweitausgabe vorgenommen und versucht, die Markierungen Kodálys qualitativ zu ordnen: Er unterscheidet zwischen Anmerkungen zur Prosodie, zur Stimmführung und zu einzelnen Zusammenklängen. Vgl. Szabó: *Kodály széljegyzetei* (1995), S. 27–33 bzw. 16–22.

Gergely weist darauf hin, dass 1937 mit den *Bicinia Hungarica* ein vergleichbares Werk Kodálys im Druck erschien. Es ist denkbar, dass Bartók bei der Komposition seiner Chöre zumindest Teile daraus bekannt waren. Stilistisch unterscheiden sich beide Werke allerdings deutlich. Vgl. Gergely: *Chœurs a cappella* (1955), S. 129 f.

mehr an der Beibehaltung einer bestimmten musikalischen Idee als an prosodischer Korrektheit, und so ignorierte er die Anmerkungen in den meisten Fällen.⁵¹⁶

In *Leánynéző* (»Mädchenschau«) beispielsweise schlug Kodály in T. 21 für das letzte Viertel des Taktes einen Stimmtausch zwischen Alt und Mezzosopran vor: Damit wäre im Alt ein Tritonussprung vermieden worden, ohne den Gesamtklang zu verändern. Bartók berücksichtigte den Vorschlag nicht und erhielt so die Kanonfolge zwischen Alt und Mezzosopran in diesem Takt aufrecht,⁵¹⁷ auch wenn Kodálys Lösung für die Sequenzbildung des Alt konsequenter gewesen wäre. Außerdem spielt der Tritonus für diese kurze Passage eine wesentliche Rolle, indem Mezzosopran und Alt sequenzartig auf der ersten Zählzeit vierer aufeinander folgender Takte im Tritonusabstand zueinander stehen.⁵¹⁸ Der Sprung im Alt vom C zum Fis bekommt damit am Schluss dieser Passage einen nachvollziehbaren Sinn. Dazu kommt, dass die eröffnende Melodie der Takte 1 bis 8 im Sopran, von Takt 9 bis 16 wiederholt, eben den Weg vom C zum Fis zurücklegt. Das Tritonusintervall hat hier eine solche strukturelle Bedeutung, dass seine Verwendung in T. 21 durch eine innere musikalische Logik gerechtfertigt ist, die für Bartók schwerer wog als der Aspekt der Sanglichkeit.

17

Ne nézz a lány - ka

Ne nézz a lány - ka tán-cos lá - bá - ra, Ne nézz a

Ne nézz a lány - ka tán-cos lá - bá - ra, Ne nézz a lány - ka

Nbsp. 137: *Leánynéző*: Markiert sind Kodálys Vorschlag zum Stimmtausch und die vorherige Tritonussequenz.

Bartók baute seine Kinder- und Frauenchöre auf denselben Prinzipien auf wie *Aus vergangenen Zeiten* und verwendete häufig eine Schreibweise, in die viele Facetten seiner Instrumentalmusik einfließen. Die Ausführbarkeit wird dadurch nicht eben erleichtert, allerdings entsteht der innere motivische und stilistische Zusammenhang, den Bartók seit der *Cantata profana* in seine Chorpartien hineinkomponierte.

516 Vgl. Szabó: Kodály széljegyzetei (1995), S. 27–29: »Bei Kodály war der Text, bei Bartók die musikalische Logik das Entscheidende.« Zitat auf S. 27, aus dem Ungarischen übersetzt.

517 Vgl. ebd., S. 29.

518 Mit Antokoletz' Terminologie könnte man von drei ineinander verschachtelten Z-Zellen sprechen, deren voneinander gelöste Bestandteile nacheinander präsentiert werden. Vgl. Antokoletz, Elliott: *The Music of Béla Bartók. A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music*, Berkeley / Los Angeles / London 1984, S. 71 f.

2.6.2 Die Texte

Die wichtigste Textquelle für die 27 Chöre ist dieselbe wie für *Aus vergangenen Zeiten*: die mehrbändige Sammlung ungarischer Volksdichtung *Magyar Népköltési Gyűjtemény* (MNGy). Bleistiftmarkierungen und -anmerkungen lassen darauf schließen, dass Bartók in seiner erhaltenen Ausgabe nicht nur eine Vorauswahl für seine Vertonungen traf, sondern auch bereits Ideen zur Textbearbeitung festhielt. László Somfai konnte zu 17 der Chöre konkrete Gedichte der Sammlung zuordnen, die mit Markierungen oder sogar Kommentaren versehen sind.⁵¹⁹ Für *Huszárnóta, Játék* (»Spiel«) und *Héjja, héjja, karahéjja!* (»Habicht, Habicht, schwarzer Habicht«) vermutete er konkrete Vorbilder, auch wenn sich an den betreffenden Stellen keine Markierungen finden.⁵²⁰ Im ersten Band von Kálmánys *Koszorúk az Alföld vad virágaiból* (»Kränze aus den Wildblumen des Alföld«, Arad 1877) kennzeichnen Bleistiftnotizen die Vorlage für *Cipósütés*.⁵²¹ Zu weiteren fünf Chören identifizierte Imola Vas Szűcs konkrete Textquellen in anderen Sammlungen des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts. Damit sind bei 26 der 27 Chöre die wahrscheinlichen Textvorlagen ermittelt, lediglich zu *Ne menj el!* bleibt die Frage weiterhin offen.⁵²²

Die Änderungen an den Texten, die Bartók auf dem Weg zur endgültigen Version vornahm, reichen vom bloßen Austauschen einzelner Wörter bis hin zur Neuzusammenstellung aus zwei oder drei Vorlagen. Manche Wortänderungen, wie sie in der späteren Vertonung zu sehen sind, sind bereits in den besagten Bänden vermerkt,⁵²³ andere sind erst im Laufe der Kompositionsarbeit hinzugekommen. Dabei handelt es sich manchmal um bloße Angleichungen an die moderne Schreibung, manchmal um Worthinzufügungen und synonyme Umformulierungen, für die ästhetische, vielleicht aber auch metrische Gründe eine Rolle gespielt haben können.

Häufiger wurden nur bestimmte Strophen aus den ursprünglichen Dichtungen zur Vertonung ausgewählt, mitunter aber auch Erweiterungen hinzugefügt, die höchstwahrscheinlich von Bartók selbst stammen. Für *Bánat* (»Wehmut«) diente beispielsweise ein zweistrophiges Gedicht als Vorlage, aber nur die erste Strophe findet sich in abgeänderter Form in der Vertonung wieder. Dort heißt es, es sei einfacher, einen Fels in weiches Wachs (»lágý viasz«) – bei Bartók wird daraus weicher Schlamm (»lágý iszap«) – zu verwandeln, als zwei Liebende voneinander zu trennen. Während das ursprüngliche Gedicht in der zweiten Strophe einen gleichartigen Vergleich bringt, nimmt Bartóks zweite Strophe eine andere Richtung: »Mert ha két édes

519 Dies sind: *Tavaszi, Ne hagyj itt!, Jóságigéző, Levél az otthoniakhoz, Leánynéző, Senkim a világon, Resteknek nótája, Bolyongás, Legénycsúfoló, Mihály napi köszöntő, Keserves, Madárdal, Bánat, Ne láttalak volna, Elment a madárka, Kánon und Isten veled!* Vgl. Somfai: *Szövegforrásról* (1969), S. 360–371.

520 Vgl. ebd., S. 363 und 365. Die möglichen Anregungen für *Játék* und *Héjja, héjja, karahéjja!* fand Somfai in einer anderen Sammlung, der *Magyar Gyermekjáték-gyűjtemény* (»Sammlung ungarischer Kinderspiele«), hrsg. v. Áron Kiss, Budapest 1891.

521 Vgl. Somfai: *Szövegforrásról* (1969), S. 364.

522 Vgl. Vas Szűcs: »Ének őrizi az időt« (2014), S. 212–216.

523 Wie zum Beispiel die Änderung von »fegyvert és katonát« (»Waffen und Soldaten«) in »sok minden szerzőjét« (»allerlei Werkzeuge«). Vgl. ebd., S. 361.

szív egymástól megválík, még az édes méz is keserűvé válik.« – »Denn wenn zwei liebe Herzen voneinander scheiden, wird selbst der süße Honig bitter.«⁵²⁴ Durch Änderungen in der ersten Strophe ergibt sich außerdem ein Nuancenwechsel: In der Vorlage benutzt das lyrische Ich die bildhaften Vergleiche, um zu verdeutlichen, wie schwer es sei, die Liebste, die direkt angesprochen wird, zu verlassen. Der letztlich vertonte Text dagegen nimmt eine dritte Position ein und spricht allgemein davon, wie schwer zwei Liebenden die Trennung falle. Aus dem Trennungsschmerz eines beliebigen Einzelnen ist so eine allgemeine Betrachtung zur Zusammengehörigkeit eines Liebespaars geworden.

Bartók scheint schon bei der Auswahl relativ genaue Vorstellungen davon gehabt zu haben, wie die Texte aussehen sollten, mit denen er arbeiten wollte. Nicht alle Gedichte, die er in den Sammelbänden markierte, sind letztlich vertont worden,⁵²⁵ aber die Eintragungen und Ausbesetzungen zeigen, dass die Einrichtung zur Vertonung in manchen Fällen schon gleichzeitig mit der Textauswahl begonnen hatte. Womöglich entstanden vereinzelt schon hier erste Gedanken zu Melodie, Rhythmus oder mehrstimmiger Struktur.

Neu hinzugefügte Verse in *Cipósütés, Isten veled!* (»Gott mir dir!«) und *Bánat* zeigen, dass Bartók ein selbstsicheres Gespür für den Ton der Volkslyrik entwickelt hatte. Seine langjährige wissenschaftliche und unlängst auch künstlerische Erfahrung machte es ihm möglich, den Gedichten die Richtung zu geben, die ihm vorschwebte, ohne dadurch deren authentische Erscheinung zu gefährden. Die Texte der 27 Chöre in ihrer Gesamtheit sind daher im Prinzip keine weniger planvolle Zusammenstellung als die *Cantata profana* oder *Aus vergangenen Zeiten*, nur tritt an die Stelle eines größeren epischen Zusammenhangs oder einer satirischen Wirkung ein Mosaik aus vielen Einzelmomenten.

Die vertonten Gedichte handeln von wiederkehrenden Ereignissen des Landlebens wie dem Viehtreiben zum Markt (*Jószágigéző* – »Viehbeschwörung«), dem Spiel der Kinder (*Cipósütés, Játék*), Festtagen (*Mihálynapki köszöntő* – »Gruß zum Michaelstag«) und Tánzen (*Csujogató*⁵²⁶), von Naturbildern, die manchmal deutlich metaphorische Züge tragen (*Tavaszi* – »Frühling«, *Madárdal* – »Vogellied«, *Elment a madárka* – »Fort flog das Vögelchen«) und häufig auch vom Mit- und Gegeneinander der Geschlechter in all seinen Facetten: Neckereien zwischen Jugendlichen (*Lánycsúfoló, Legénycsúfoló*), Brautwerbung (*Leánykérő* – »Mädchenfreierung«), Liebesgrüße (*Isten veled!, Ne hagyj itt!*), Liebeskummer und Trennungsschmerz (*Ne menj el!* – »Geh nicht fort!«, *Bolyongás, Bánat, Ne láttalak volna* – »Hätte ich dich nicht gesehen«). Daneben finden in diesem Panorama auch unbestimmtes Leid, Einsamkeit und Heimweh ihren Platz (*Senkim a világon* – »Niemanden hab' ich auf der Welt«, *Keserves* – »Bitternis«, *Levél az otthoniakhoz* – »Brief an jene zuhause«). Drei Texte sollen stellvertretend für die inhaltliche Vielfalt der Chöre stehen:

524 Vgl. ebd., S. 368 und für weitere Beispiele S. 360, 362 f. und 369–371.

525 Vgl. ebd., S. 373–376.

526 Wörtlich ist der Titel nicht zu übersetzen, da er lautmalerisch für einen Ausruf während des Tanzens steht. Vgl. Gergely: *Chœurs a cappella* (1955), S. 160.

Játék

Ég a gyertya, ég,
El ne aludjék!
Aki lángot látni akar,
Ide ugorjék!

Ne hagyj itt!

Csak azt mondd meg, rózsám,
Melyik úton mégyl el,
Felszántatom én azt
Aranyos ekével,
Be is vetem én azt
Szemen szedett gyönggyel,
Be is boronálom
Sűrű könnyeimmel.

Madárdal

– Gyere be, gyere be,
gyönyörű kis madár!
Csináltattam néked aranyos kalickát,
Kalickát aranyból, ajtaját ezüsből.
Ajtaját ezüsből,
válóját gyémántból.

– Nem szoktam, nem szoktam
kalickában lakni,
Csak szoktam, csak szoktam
zöld erdőben háltni,
Zöld erdőben háltni,
zöld ágakra szálltni,

Fenyőmagot ennt,
gyöngyharmatot inni.

Spiel

Es brennt die Kerze, sie brennt,
Man schlafe nicht ein!
Wer die Flamme sehen will,
Der springe hierher!⁵²⁷

Lass mich nicht hier zurück!

Sag mir nur, meine Rose,
Auf welchem Weg du fortgehst,
Ich pflüge ihn
Mit goldenem Pflug,
Ich säe ihn
Mit Perlen, aufgefangen in den Augen,
Und egge ihn
Mit meinen dichten Tränen.

Vogellied

– Komm her, komm her,
wundervoller kleiner Vogel!
Ich ließ dir einen goldenen Käfig machen,
Einen Käfig aus Gold, seine Tür aus Silber.
Seine Tür aus Silber,
die Krippe aus Diamant.

– Ich pflege nicht, ich pflege nicht
im Käfig zu wohnen,
Ich pflege nur, ich pflege nur
im grünen Wald zu schlafen,
Im grünen Wald zu schlafen,
auf grünen Zweigen zu landen,

Pinienkerne zu essen,
Perlentau zu trinken.

527 Wie bisher und im Folgenden auch sind die Übersetzungen der Texte möglichst wörtlich gehalten.

Dieses Nebeneinander verschiedener ruraler Lebenssituationen und -perspektiven ist uns schon aus den *Dorfszenen* oder den *20 ungarischen Volksliedern* bekannt. Erstmals setzt Bartók nun ein derartiges Panorama als vollständig originales Werk um. Jedoch ist die Distanz zwischen diesen beiden Bereichen – Volksliedbearbeitung und originaler Komposition – mittlerweile längst nicht mehr so ausgeprägt wie noch zwei Jahrzehnte zuvor. Gerade die beiden genannten Werke stehen ja auf der Schwelle zwischen den zwei Werkgruppen und reizen die Möglichkeiten des Volksliedarrangements bis an die Grenzen einer Bearbeitung aus. Umgekehrt bewegen sich die *27 Chöre* schon in textlicher Hinsicht so nah an den Volksliedbearbeitungen wie kein anderes der originalen Werke.

Dabei ist die Zusammenstellung der Chöre weit entfernt von der unverbindlichen Sammlung etwa der *Ungarischen Volkslieder* von 1906. Sie trägt vielmehr merkbare Spuren von Temperament und Persönlichkeit Bartóks: Themen der Trauer und des Kammers durchziehen einen beträchtlichen Anteil der Texte. Wohl gemerkt, sie halten den heiteren Liedern nicht die Waage; auch den pessimistischen Unterton, wie wir ihn im Grunde in allen bisher behandelten originalen Vokalkompositionen feststellen konnten, tragen sie nicht mit gleicher Unerbittlichkeit weiter. Allerdings ist ein Ausblenden von Leid und Trauer aus – vermutlich ohnehin falsch verstandener – Rücksicht gegenüber Kindern für Bartók offenbar nicht in Frage gekommen.

Die Kombination von pädagogischer Intention und Folklore hatte sich schon Jahrzehnte zuvor bewährt, als Bartók *Für Kinder* schrieb, und erst wenige Jahre vorher nochmals mit den *44 Duos*. So gesehen folgte nicht er mit seinen *27 Chören* den Prinzipien der Chorbewegung, vielmehr konnte sich die Chorbewegung auf seine früheren exemplarischen Leistungen berufen. Nicht umsonst erwähnte Kodály in seinem Lobesartikel sowohl die *Duos* als auch *Für Kinder*. Das Bemerkenswerte ist dabei, dass Bartók spätestens mit den A-cappella-Chören eine umfassende künstlerische Autarkie erreicht hatte: Für drei seiner Vokalwerke – *Herzog Blaubarts Burg* und die beiden Liedersammlungen Opus 15 und 16 – stammten die Textvorlagen von individuellen Dichtern. Mit der *Cantata profana* aber wurde die Volksdichtung sein literarisches Sprachrohr. Es ist gemutmaßt worden, die Textwahl der *27 Chorstücke* sei aus Gründen der Popularität auf die Folklore gefallen oder auch in dem Bestreben, den alten kontrapunktischen Satzübungen auf lateinische Liturgietexte eine ungarisch-folkloristische Variante entgegenzusetzen.⁵²⁸ Aber abgesehen davon, dass die Aussicht auf Popularität in Bartóks Entscheidungen offenbar nie eine große Rolle gespielt hat, dürfte es zur Welt der Volksdichtung für ihn überhaupt keine Alternative gegeben haben. Die Volksmusik war musikalisch und literarisch zur einzig benötigten Inspirations- und Materialquelle geworden, losgelöst von zeitgenössischer Textproduktion.⁵²⁹ Dort war für sein Ausdrucksbedürfnis offenbar alles zu finden, was er brauchte. Mit der *Cantata profana* war ein episch-dramatisches Gleichnis entstanden, mit den *27 Chören*

528 Vgl. Gergely: *Chœurs a cappella* (1955), S. 132 f.

529 Nicht zu vergessen, auch die Komposition der nicht-vokalen Bühnenwerke *Der holzgeschnitzte Prinz* und *Der wunderbare Mandarin* – im weiteren Sinne Vertonungen individueller literarischer Texte – lag zu diesem Zeitpunkt schon beinahe zwei Jahrzehnte zurück.

ein Mosaik des einfachen, ländlichen Lebens, konzentriert auf wenige wichtige Pfeiler: das alltägliche Zusammenleben in der Familie, bei der Arbeit, beim Kinderspiel, beim Feiern und in der Liebe; Heimat- und Naturverbundenheit und das ständige Nebeneinander von Glück, Heiterkeit, Kummer und Trauer.

Wann aus einem bloßen fachlichen Interesse für die Texte der künstlerische Drang zu ihrer Vertonung wurde, lässt sich kaum ermitteln. Die Situation im Falle von *Herzog Blaubarts Burg* und der Lieder op. 15 und 16 ist komfortabler, verfügen wir hier doch über aufschlussreiche Briefe oder Berichte, die es erlauben, relativ genau zu bestimmen, wann die »Inspiration« sich einstellte. Vermutlich war der Weg zu den 27 Chören ganz ähnlich wie jener zur *Cantata profana*: Die wissenschaftliche Beschäftigung mit den Texten der Volksdichtung führte irgendwann zwischen 1934 und 1935 zu konkreten Plänen der kompositorischen Umsetzung.⁵³⁰ Bei der *Cantata* musste noch einige Zeit vergehen, ehe das Libretto seine gewünschte Form gefunden hatte; bei den Chören bestand bereits genügend Erfahrung und Selbstsicherheit, um zügig zu Ergebnissen kommen zu können.

Interessanterweise näherte sich mit *Aus vergangenen Zeiten* und besonders mit den 27 Chorsätzen Bartóks Umgang mit der Volksdichtung jenem mit Volksmusikmelodien an. Für die *Cantata profana* hatte er aus zwei Texten ein Libretto von gleichzeitig epischem und dramatischem Charakter erarbeitet. Die ursprünglichen Colinde-Texte waren so auf die Höhe eines individuell gedichteten Librettos gehoben worden. Die Texte für *Aus vergangenen Zeiten* und die Kinderchöre dagegen wurden auf die gleiche episodisch-reihende Weise verwendet wie die Volksliedmelodien in Bartóks mehrteiligen Bearbeitungen bzw. in klingliedrigen Sammlungen wie den 44 *Duos* oder *Für Kinder*.

2.6.3 Musikalische Analyse

Wie schon erwähnt, liegt mit Miklós Szabós ungarischer Abhandlung eine eingehende Analyse der 27 Chöre vor. Sie wird im Folgenden immer wieder als Bezugspunkt dienen, aber nicht die ständige Grundlage bilden. Das liegt daran, dass Szabó sich die systematische analytische Erschließung der Chöre zum Ziel gesetzt und sich intensiv mit Verlauf und Aufbau jedes einzelnen Stückes auseinandersetzt. Ein allgemeinerer, vergleichender Zusammenhang wird nur am Rande berücksichtigt. Die folgende Analyse kann sich deshalb auf Einsichten Szabós berufen, muss vorwiegend aber eigene Wege gehen.

530 Vgl. Somfai: Szövegforrásról (1969), S. 359 f.

Die 27 *Chöre* sind kleine, kompakte Stücke, von denen zehn für zwei und 17 für drei Stimmen ausgelegt sind.⁵³¹ Die Stücke sind überwiegend in polyphonem Stil gehalten. Homophone Passagen sorgen zwar oft für Abwechslung im Chorsatz, dominieren aber nicht den Gesamteindruck. Die Chorbehandlung ist dabei überwiegend oberstimmenorientiert. Eine Polyphonie im Sinne weitgehender melodischer Eigenständigkeit der einzelnen Stimmen wie etwa in den *Ungarischen Volksliedern* für gemischten Chor ist nicht verwirklicht. Die größere melodische Klarheit ist einer von mehreren Faktoren dafür, dass die Kinderchöre sehr viel fasslicher sind als *Aus vergangenen Zeiten*.

Melodik

Die Melodik der Chorstücke ist einfach und eingängig gehalten. Polyphone Strukturen führen in der Regel nicht zu einer Gleichberechtigung der Einzelstimmen, die Oberstimmenmelodie bleibt im Vordergrund. Schreitende Bewegung herrscht vor, ansonsten überwiegen einfach singbare Intervalle wie Terzen und Quarten. Chromatische Färbungen werden nur sehr behutsam verwendet. Die Wirkung ist die einer unkomplizierten, volksmusikalischen oder auch kindlichen Sanglichkeit.

7 **Pesante** ♩ = 132

Van egy gyű - rűm, ka - ri - ka, Teg - nap vet - te Ja - ni - ka,

11

Ha még e - gyet i - lyet vesz, Két ka - ri - ka gyű - rűm lesz,

Nbsp. 138: *Van egy gyűrűm, karika* (»Einen runden Ring habe ich«, Oberstimme, T. 7–14) als Beispiel für einfache modale Melodik in gestrafftem Zeitmaß. Hier wird ausschließlich D-Dorisch verwendet.

531 Einige Worte zur Einteilung der 27 Stücke in Kinder- und Frauenchöre: In den beiden Ausgaben, die zu Bartóks Lebzeiten erschienen sind, finden sich Zuordnungen der Einzelstücke, die nicht vollständig deckungsgleich sind. Die Erstausgabe sieht die Bände VII und VIII und damit die Stücke *Bánat*, *Ne láttalak volna*, *Element a madárka*, *Párnás táncdal*, *Kánon* und *Isten veled* für Frauenchor vor. Die Zweitausgabe gibt zusätzlich *Csujogató*, *Madárdal* und *Mihálynap* als Frauenchorstücke an und ordnet dafür *Ne láttalak volna* den Kinderchören zu. In beiden Fällen scheint der Schwierigkeitsgrad ausschlaggebend gewesen zu sein. Allerdings ist diese Trennlinie fließend, und daher sind die Zuordnungen variabel. Vgl. Szabó: *Kórusművei* (1985), S. 312. In Bartóks Entwurf der Chöre findet sich keine Anmerkung zu einer entsprechenden Einteilung. Darüber hinaus hat die Praxis eine strenge Unterscheidung ohnehin obsolet gemacht: Aufnahmen der 27 *Chöre* werden für gewöhnlich vollständig von Kinder- und Jugendchören eingesungen, so auch die Aufnahme für die *Bartók New Series* der Hungaroton.

Aber das diatonische Klangbild wird nicht überall beibehalten. Einzelne Sätze greifen zu ausgiebiger Chromatik, allen voran der *Kánon*. Dort ist darüber hinaus auf exemplarische Weise eine Technik zu sehen, die auch schon in allen früheren originalen Vokalkompositionen ihren Platz hatte: der Wechsel des verwendeten Tonmaterials Phrase für Phrase.

mf
Meg-ha - lok Csur - gó - ért, De nem a vá - rá - ért,

8 *p* *mp* *mf*
De nem a vá - rá - ért, Csak e - gyik uc - cá - ért;

15 *p dolce* *mf*
De nem az uc - cá - ért, Csak e - gyik há - zá - ért, hej, hej,

23 *dim.* *p*
Ben-ne nö-ve-ke-dett Bar - na kar - csú ga-lam-bom - ért.

Nbsp. 139: Die Oberstimme des *Kánon*: In den ersten sieben Takten erscheint die vollständige oktatonische Skala *A-H-C-D-Es-F-Fis-Gis*. Die nächsten beiden Phrasen verwenden eine Ganztonleiter und wirken wie die bewusste Verstimmung der folgenden, dreitaktigen pentatonischen Tonfolge. In T. 18–19 zeigt sich das Gerüst einer Terzschichtung und schließlich ab T. 21 eine eigentümliche Durchmischung tonal verschiedener Figuren, die neun Stufen der chromatischen Tonleiter berühren, auslaufend mit einer mixolydischen Wendung auf *D*.

Der Text lautet hier: »Ich sterbe für Csurgó, doch nicht für seine Burg, nur für eine der Straßen; doch nicht für die Straße, nur für eines der Häuser, für mein darinnen aufgewachsenes braunes, schlankes Täubchen.«

In tonaler und harmonischer Hinsicht ist der *Kánon* der radikalste Satz der 27 *Chöre*. In dieser kontrastierenden, abgezielten Form geht der Tonmaterialwechsel meist nicht vonstatten. Außerdem sticht der Satz ein wenig heraus aus den ansonsten leichter zugänglichen Stücken der Sammlung. Für die Sänger ist der *Kánon* durch die chromatische Stimmführung und zwei Tritonussprünge im ersten und letzten Vers nicht unproblematisch. Zudem ist der Satz als einziger der Sammlung tonal offen und nimmt im Vergleich zu den übrigen Stücken einen erstaunlich expressiven Charakter an. Er ist daher unzweifelhaft den Frauenchören zuzurechnen. Am anderen Ende des Spektrums steht *Leányfűző*, das in seiner Melodik viel einfacher ist, so dass es überraschend nach Volksmusikbearbeitungen klingt, wie Bartók sie Jahrzehnte früher geschrieben hätte. Der melodieführende Sopran ist hier durchweg beschränkt auf die sieben Töne der G-Dur-Skala:

Poco allegretto ♩ = 136

A - ran - y - e - züst - ért, cif - ra ru - há - ért, Le - ány - t el ne végy ko - szo - rú - já - ért,

Nbsp. 140: *Leányfőző*, die ersten acht Takte der Oberstimme.

Die Altstimme verwendet zwar aus der chromatischen Tonleiter elf, der Mezzosopran alle zwölf Töne, dahinter stehen aber weder Polymodalität noch chromatisches Klangbild, sondern eine vielseitige harmonische Auskleidung mit Vorhalten und Durchgängen.

Eine rubatoartige Rhythmik, die dem Sprachrhythmus mehr verpflichtet ist als dem musikalischen Metrum, spielt in den Chören eine geringere Rolle als noch in *Aus vergangenen Zeiten*. Die Kinderchöre neigen mehr zur klaren Rhythmik des *Tempo giusto*. Vermutlich liegt auch darin vorsorgliche Rücksicht auf die Amateur-Kinderchöre, an die sich die Stücke wenden. Ein ebenmäßig durchgehaltener Rhythmus kann leichter von ihnen bewältigt werden als ein überzeugendes chorisches *Parlando-rubato*. Dennoch finden sich mehrere Beispiele, in denen die *Parlando*-Schreibweise auch die Kinderchöre beeinflusst hat. Es zeigt sich insgesamt also erneut ein Nebeneinander des chorisches-textunabhängigen und des solistisch-textsensiblen Vokalstils, auch wenn die Bedeutung des letzteren abgenommen hat. Derartige Passagen müssen dabei keineswegs auch mit »*Parlando*« überschrieben sein. *Senkim a világon* beispielsweise ist nur mit der Tempoangabe »*Lento*« versehen, jedoch ermöglicht der zweistimmige Beginn immer einer der beiden Stimmen eine flexible, sprachähnliche Rhythmisierung der gegebenen Notenwerte, indem die jeweils andere sich auf Liegetöne beschränkt. Gleiches gilt für den Anfang von *Héjja, héjja, karahéjja* und in etwas geringerem Maße auch für *Bolyongás*. Eine ausdrückliche Vortragsanweisung »*Parlando*« findet sich nur zu *Héjja, héjja, karahéjja* und *Isten veled!* In letzterem Beispiel zeigt sich dabei die Verdichtung der melodischen Bewegung zum Unisono, wie es auch in den Rahmensätzen von *Aus vergangenen Zeiten* gehandhabt wurde.

Sätze wie *Keserves* legen einen *Parlando*-Stil nahe, indem zwei Stimmen in langsamem Tempo homorhythmisch geführt werden. In solchen Fällen greift Bartók dann gerne zu Alternativvorschriften wie »*pesante*« oder »*sostenuto*«. Das getragene Tempo wird bei einer lebendigen Aufführung fast automatisch dafür sorgen, dass eine rubatoartige rhythmische Auflockerung zustande kommt.

Tranquillo, poco rubato ♩ = 138–126

p espr.

He - gyek közt la - cá - som, Sen - kim a

p espr.

He - gyek közt la - cá - som,

8

vi - lá - gon,

Sen - kim a vi - lá - gon,

Nbsp. 141: *Senkim a világon* (T. 1–14): Die alternierende Anlage der Stimmen legt eine Ausführung im Parlando-Stil nahe.

Lento ♩ = 65

Nagy o - ka van ke - ser - vem - nek,

Jaj

Nagy o - ka van ke - ser - vem - nek,

Nbsp. 142: *Keserves* (T. 1–3): Während die Mittelstimme den Orgelpunkt in Form einer Symmetrieachse hält, haben die Außenstimmen in ihrer Homorhythmie die Möglichkeit, rhythmisch freier zu fließen. Die prosodische Umsetzung verhält sich hier übrigens ähnlich wie an vielen Stellen in *Aus vergangenen Zeiten*: Nach den Taktschwerpunkten des $\frac{3}{4}$ -Takts wäre »oka« hier ungünstig platziert. An dieser speziellen Stelle muss das Metrum in einer Aufführung aber überhaupt nicht zu hören sein; es bleibt die reine Quantität der Notenwerte, und diese lassen sich mit der Sprachbetonung problemlos vereinbaren. Durch den Tief- bzw. Hochtton und die beginnende Achtelbewegung hebt der Melodieverlauf die erste Silbe von »oka« korrekt hervor.

Mesto ♩ = 96–88

Is - ten ad - ta vol - na, Ne lát - ta - lak vol - na,

Hi - re - det, ne - ve - det Ne hal - lot - tam vol - na,

Nbsp. 143: *Ne láttalak volna* (Oberstimme, T. 1–8) als Beispiel für einfache modale Melodik im Quasi-Parlando. Schon mehrmals ist in den bisher behandelten Vokalwerken ein ähnlicher melodischer Aufbau vorgekommen: Beginn in schnelleren Tonrepetitionen, Auslaufen der Phrase in längeren Notenwerten. Die ersten beiden Takte erinnern stark an das Kopfmotiv im ersten Satz von *Aus vergangenen Zeiten*.

Insgesamt dominiert das *Tempo giusto* gegenüber dem *Parlando*. Zusätzlich ist das schroffe Neben- und Gegeneinander von sprachsensiblen und -unabhängigem Chorstil wie in *Aus vergangenen Zeiten* einem Mittelweg gewichen: Die prosodisch problematischen, weil rein motivisch gedachten Stellen werden seltener, ebenso wie dezidiert auf Sprachrhythmus abgestellte Passagen. Insgesamt scheinen prosodische Erwägungen bei der Komposition nicht viel Kopfzerbrechen bereitet zu haben. Im Entwurf der Chöre finden sich kaum entsprechende Korrekturen, nur gelegentlich verrät eine Änderung der Wortwahl, dass Bartók die Satzbetonung an die rhythmische Struktur der Musik anpassen wollte:

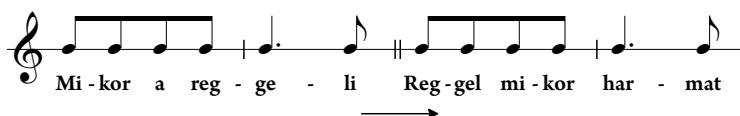


Abb. 16: Links die Textunterlegung, die Bartók zuerst für *Tavas*z notierte (Entwurf 72 SAS 1⁵³²), rechts die Korrektur im selben Dokument: Weil die Wörter im Ungarischen jeweils auf der ersten Silbe betont werden und der Artikel »a« ein unbetonter Satzbestandteil ist, kommt in der zweiten Lösung eine bessere Entsprechung von Metrum und Sprachrhythmus zustande.

Tonal und rhythmisch weisen die 27 Chöre insgesamt eine einfachere Melodik auf als alle übrigen der behandelten Vokalwerke. Der Hauptgrund dafür liegt auf der Hand, sollen sie doch leicht zugänglich und ausführbar sein für junge Sänger. Die gleiche Einfachheit finden wir besetzungsübergreifend auch bei *Für Kinder* und den 44 *Duos*. Obwohl die Stücke hier für Klavier, dort für zwei Violinen arrangiert wurden, sind sich die melodischen Stile sehr ähnlich. Das ist natürlich aufschlussreich, da beide Sammlungen auf Volksliedmelodien basieren; und es ist bezeichnend für die längst eingetretene Verschränkung von Volkslied- und Personalstil, dass diese Melodik mit den 27 Chören zwar in die vokale Sphäre zurückkehrt, wo sie ja tatsächlich herkam, nun aber in Form originaler Melodien. Dieser Kreis schließt sich endgültig dadurch, dass Bartók zeitweise die Bearbeitung einzelner Chöre für zwei Violinen plante.⁵³³ Die Grenze zwischen den Volksliedmelodien der *Duos* und den originalen Melodien der Chöre wäre damit praktisch ausgelöscht worden.



Nbsp. 144: Einfache Volksliedmelodik, wie sie typisch für Bartóks pädagogische Sammlungen ist; hier aus den 44 *Duos*, Heft 1, Nr. 25 *Ungarisches Lied* (Oberstimme).

532 Vgl. die Quellenübersicht bei Somfai: *Composition* (1996), S. 315 f.

533 Vgl. Pintér: *Music of Words* (2012), S. 146.



Nbsp. 145: Gleichartiges Beispiel aus *Für Kinder*, Heft 11, Nr. 37 (rechte Hand). Man vergleiche vor allem das Melodiebeispiel aus *Van egy gyűrűm, karika* (T. 7–14) weiter oben.

Mehrere Stücke weisen häufige Taktwechsel auf, selten aber als Konsequenz sprachsensibler Rhythmik wie etwa bei den Kunstliedern oder den Soli der *Cantata profana*. Der Grund sind meistens melodische Wendungen, die in einfachen binären und ternären Takten nicht untergebracht werden können, aber ihre Ursache nicht in flexibler Parlando-Rhythmik haben. So verwendet *Mihálynapí köszöntő* als besonderen musikalischen Reiz $\frac{5}{4}$ - und $\frac{7}{4}$ -Takte, ohne dass darin besondere Rücksicht auf frei fließende Sprachrhythmik läge. Im Grunde ist nur bei *Isten veled!* ein direkter Zusammenhang zwischen frei rhythmisiertem Text und flexibler Takteinteilung erkennbar. Taktwechsel erscheinen in den Chören eher als Reminiszenz an volksmusikalische Motivik und Melodik denn als Konsequenz eines sorgfältig ausnotierten Parlando.

Ein Mittel, auf das Bartók aber bei aller Zugänglichkeit nicht verzichtet, ist die vollständige Integration des Tritonus. Für Volksmusikanten, die dieses Intervall als Grundbaustein ihrer musikalischen Muttersprache kennen, liegt darin keine besondere Schwierigkeit; für Schulkinder aus urbanen Gegenden, die in ihrer Umgebung durmolltonale Musik gewohnt sind, allerdings schon. Dieses Detail, charakteristisch für einige Spielarten osteuropäischer Volksliedmelodik, erspart Bartók den jungen Sängern nicht. Die Rücksicht auf leichte Ausführbarkeit hat ihre Grenzen da, wo es um die Substanz volksmusikalischer Einflüsse geht.



Nbsp. 146: *Van egy gyűrűm, karika* (T. 23–26) als Beispiel für die melodische Verwendung des Tritonus, angelehnt an die lydische Färbung vieler Volkslieder. Durch die reale Imitation entsteht hier ein bitonaler Effekt. Jede Stimme für sich betrachtet, halten sich die Schwierigkeiten aber in Grenzen.

Der Text des Scherzlieds lautet hier: »Ein kariertes Tuch habe ich, gestern gab's mir Pista [Steffel]«.



Nbsp. 147: *Ne menj el!* (T. 7–9): Auch hier ist der Tritonus-Anstieg Gegenstand einer Imitation. An den Texten ist zu sehen, dass der Tritonus nicht immer in volksmusikalischer Manier mit der Selbstverständlichkeit eines neutralen Intervalls verwendet wird, ohne mit einem traditionell negativen Affekt beladen zu sein. In *Van egy gyűrűm, karika* ist von trivialen Dingen die Rede: »Ein kariertes Tuch habe ich«, in *Ne menj el!* heißt es dagegen »[...] wird meine Seele betrübt sein«. Hier ist die Tritonus-Spanne durch den Richtungswechsel auf *Fis* auch stärker exponiert.

Diese Passagen setzen das selbstverständliche Beherrschen des Tritonussprungs nicht voraus wie manche Stelle in *Aus vergangenen Zeiten*; stattdessen wird das Intervall schrittweise melodisch eingeführt. Die 27 *Chöre* sind zwar nicht progressiv methodisch aufgebaut, befassen sich also nicht wie viele Stücke des *Mikrokosmos* mit isolierten und konzentrierten technischen Phänomenen; aber auch sie haben das Potential, die jungen Sänger behutsam an Musik heranzuführen, die nicht von Dur-Moll-Tonalität durchdrungen ist. Dazu zählen auch vereinzelte Stellen, die den Sängern ein Gespür für Chromatik abverlangen:

Nbsp. 148: *Játék* (T. 22–27): »[Wer die Flamme] sehen will, der springe hierher«.

Harmonik und Tonalität

Die vereinfachte Tonsprache der 27 *Chöre* führt die Harmonik nahe heran an Dur-Moll-Tonalität und spielt häufig offen mit funktionalen Wendungen. Ein äußeres Zeichen für dieses tonale Denken ist, dass Bartók für die weitaus meisten der Stücke Vorzeichen verwendet: eine Konvention, die mit wenigen Ausnahmen schon seit Längerem aus seiner Schreibweise verschwunden war. Auch wenn verschiedene kompositorische Mittel dafür sorgen, dass es nicht zu einer vollständigen Rückkehr zu traditioneller Harmonik kommt, ist der herkömmliche Dreiklang zunächst die harmonische Grundlage der 27 *Chöre*. Im Vergleich zur Chorpartie der *Cantata* oder

Aus vergangenen Zeiten ist das keine Neuentwicklung, auch greift Bartók in den Chorstücken ausgiebig zu den bekannten Terzketten und mitunter auch zu Folgen aus Sext- und Quartsextakorden. Aber die Kinderchöre zeigen insgesamt eine Klärung und Vereinfachung. Das Klangbild ist meist diatonisch und konsonant. Manche Akkordfolgen greifen traditionelle harmonische Muster auf und legen in zugespitzten Situationen sogar ein funktionsharmonisches Verständnis nahe:

37

S — D^7 T Tp D^4 S — D^{8-7} T Tp D^4-3 (s) D

43

Sp S D^7 D T Tp D^4 S Sp_{4-3}^2-3 D_{2-3}^{8-7} (D^7) Tp T^7 S^6 D^{2-3} T

Nbsp. 149: Die Schlusspassage aus *Leányfőszó* (T. 37–48): In akkordische Schreibweise gebracht, lässt sich der Satz recht bequem mit funktionsharmonischen Chiffren bezeichnen, ohne dass diese Deutung dem Höreindruck widersprechen würde. Wohl gemerkt, *Leányfőszó* ist in dieser Hinsicht das Extrembeispiel der 27 Chöre. Auch der Schluss mit seiner konventionellen Folge IV–V–I gehört zu den Ausnahmefällen.

Im funktionsharmonischen Zuschnitt von *Leányfőszó* wird man vielleicht auch einen Kniff der Textdeutung sehen dürfen: Der Text gibt altväterliche (altmütterliche?) Ratschläge zur Brautwahl und mahnt davor, sich von Äußerlichkeiten leiten zu lassen. »Sei vorsichtig bei ihrer Leidenschaft, lerne, dir ihr Herzensgeheimnis zu verschaffen.«⁵³⁴ Wer käme hier eher als Sprecher in Frage als Mutter oder Vater, die aus dem Fundus ihrer Lebenserfahrung schöpfen. Weil schon höheren Alters, so könnte man interpretieren, bedienen sie sich einer etwas in die Jahre gekommenen Redeweise: der durmolltonalen Harmonik.

Zu diesem Klangbild gehören oft auch Hochalterationen, die nicht einfach der chromatischen Kolorierung dienen, sondern offensichtlich die traditionelle Funktion von Leittönen erfüllen. Zusammen mit dem konsonanten Klangbild ergeben sich so mitunter zwischendominantische Wirkungen:

9

Mi - kor el - hagy - tam a szü - le - i há - zat,
Mi - kor el - hagy - tam a szü - le - i

534 »Figyelemmel légy indulatára, Tanulj szert tenni szíve titkára.«

11

Hí-res kis fa-lu-mat szép ma-gyar ha-zá-mat,
há-zat, Hí-res kis fa-lu-mat, szép ma-gyar ha-zá-

Nbsp. 150: *Levél az otthoniakhoz* (T. 9–12): Weil die Hochalterationen dem strengen Satz entsprechend leittonig aufgelöst werden, ergibt sich hier ein funktionsharmonisches Klangbild. Durch einfache chromatische Modulation wandert der Satz von d-Moll über G-Dur, D-Dur und a-Moll nach C-Dur.

Aber es gibt genügend Gegengewichte, die vor einer umfassenden Rückkehr zur Dur-Moll-Tonalität bewahren: Dazu zählen die häufig modale Melodik, mit der Dominante-Tonika-Folgen vermieden werden, die Gleichberechtigung von Dur- und Mollterz und die bewusste Verwendung unsanglicher Intervalle oder chromatischer Fortschreitungen ohne funktionale Wirkung. Eine entsprechende Passage aus *Játék* ist weiter oben zitiert worden. Eine ganz ähnliche Wendung findet sich ausgerechnet in *Leányfűző*:

25

Ne ha-jolj az ő mé-zes sza-vá-ra,
Ne ha-jolj az ő mé-zes sza-vá-ra,
Ne ha-jolj az ő mé-zes sza-vá-ra,
Ne ha-jolj az ő mé-zes sza-vá-ra,

Nbsp. 151: *Leányfűző* (T. 25–28): Die Stelle ist auffällig, weil sich der Satz ansonsten recht gut in ein traditionelles, funktionsharmonisches Verständnis einfügt. Der Höhepunkt ist aber aus diesem Kontext herausgenommen, als rein chromatische Verdichtung gedacht und schon dadurch ein kontrastierendes Gegengewicht zur übrigen Harmonik des Satzes.

Vor allem aber vermeidet Bartók in Binnen- und Schlusskadenzen weitgehend die für die Dur-Moll-Tonalität so wesentliche Dominante-Tonika-Folge in ihrer aussagekräftigsten Form mit Quint- beziehungsweise Quartsprung im Bass und Sopranklausel in einer der Oberstimmen. Zu sehen ist das beispielsweise bei *Isten veled!*: Vor einem Zielakkord auf *Cis* in T. 34 steht mit dem Akkord *gis-dis¹-gis¹* zwar der Rahmen der zugehörigen Dominante, aber es fehlt der ausschlaggebende Leitton *His*. Die Dominante-Tonika-Wirkung klingt an, suggeriert gewohnte Harmonik, ist aber auch als modale Wendung hörbar.⁵³⁵

32



Nbsp. 152: Die Binnenkadenz in *Isten veled!* schwächt die Dominantwirkung zum Folgetakt durch Aussparung der Akkordterz. Aber auch der modale Charakter wird nicht sonderlich betont, weil die Mollterz *H* nur in einer vorbereitenden melodischen Wendung vorkommt, im gehaltenen Akkord aber nicht mehr. Bartók bevorzugt einen »leeren« Klang, letztlich sogar nur das Oktavintervall.

39 **Lento**

mf zöld er - dó - ben

mf Gyöngy - har - ma - tot in - ni, gyöngy - har - ma - tot in - ni,

mf Zöld er - - -

45 **Più lento**

p hál - - - ni.

p gyöngy - har - ma - tot in - ni.

p - dó - ben, er - dó - ben.

Nbsp. 153: Einfache Melodik verbindet sich mit unkonventioneller Harmonik (*Madárdal*): Während der Mezzosopran sich innerhalb einer unvollständigen pentatonischen Skala bewegt, streben die Außenstimmen chromatisch auf die Zieltöne *C* und *E* zu. Es entsteht ein eigentümlicher Effekt daraus, dass eine chromatisch durchsetzte Passage in einen konsonanten Durklang mündet. Ähnliche Wirkungen waren schon in *Aus vergangenen Zeiten* zu erkennen, wenn konsonante Zielklänge durch zwischenzeitliche lineare Stimmführung zustande kamen. (Der Text der Außenstimmen lautet übersetzt: »im grünen Wald zu schlafen«. Die Mittelstimme wiederholt die Zeile: »Perlentau zu trinken«.)

535 *Leányfőző* bleibt in dieser Hinsicht mit der traditionellen Folge Subdominante–Dominante–Tonika eine echte Ausnahme, s. Notenbeispiel weiter oben.

Klar verständliche harmonische Sprache ohne Rückfall in reinste Funktionsharmonik: In diesen Zusammenhang gehören auch Binnenkadenzen, die eine überraschend andere Richtung einschlagen, als nach traditionellem Hörverständnis erwartet werden könnte. Dass solche Passagen immer aus dem Text heraus gefolgert werden können und nicht musikalischer Selbstzweck sind, demonstriert die umfassende Selbstsicherheit, mit der Bartók den eingängigen Stil dieser Vertonungen aufbaut. Zwischen Anklängen an altbekannte Harmonik gelingt eine ganz flexible und eigenwillige Handhabung von Diatonik, die weder Gefahr läuft, in Klischees und Konventionalität zurückzufallen, noch den Textinhalt aus den Augen zu verlieren. In *Tavas* etwa steuert der Satz in der zweiten Hälfte des Stückes hörbar auf eine modale Kadenz hin, löst sich aber vorher gewissermaßen in seine Bestandteile auf, als fehle plötzlich aller Mut für eine entschiedene Zäsur. Anstatt in einer Kadenz zu münden, franst das Stimmgefüge aus und endet auf seltsam unbestimmte Weise:

55 *rallent. - dim. - - - - -*

Mun - ká - ját foly - tat - ja, ba - ráz - dát for - gat - ja szép ren - de - sen.

dim. - - - - -

Mun - ká - ját foly - tat - ja, ba - ráz - dát for - gat - ja szép ren - de - sen.

dim. - - - - -

Mun - ká - ját foly - tat - ja, ba - ráz - dát for - gat - ja szép ren - de - sen..

Nbsp. 154: Trotz des Changierens zwischen Äolisch und Phrygisch tut sich C bis T. 59 als Ziel der Passage hervor. Ein vorläufiger Halt findet dann aber auf dem unbestimmten Klang *B-Des-Es* statt. Die Fortführung dieser Passage lässt vermuten, dass tatsächlich der Text die Anregung dafür lieferte: »Seine Arbeit verrichtet er [der Bauer], die Furche walzt er entlang« heißt es hier, und erst mit Verzögerung findet die Kadenz dann doch ihren erwarteten Abschluss, wenn die folgende Zeile »Gott, seine Hoheit, segnet ihn« zuversichtlich auf C anhebt.

Ein betont einfaches Klangbild verbietet es, ausgeprägte bitonale oder -modale Abschnitte einzuschalten, und tatsächlich werden ähnliche Stellen in den Chören allenfalls als Übergänge zwischen tonal verschiedenen Abschnitten auftauchen. Die analytische Literatur lehrt uns indirekt freilich, dass Bitonalität oftmals stark von der jeweiligen Interpretation abhängig ist. Gergely versteht eine Stelle in *Leányfőző* als polytonal, in der dem Klang *Fis-Ais-E* nach einer Viertelpause ein G-Dur- und schließlich ein E-Dur-Akkord folgen.⁵³⁶ Ohne die funktionale Lesart überstrapazieren zu wollen, lässt sich diese Fortschreitung auch problemlos in ein erweitertes h-Moll oder H-Dur einordnen und ergibt also einen harmonischen Zusammenhang, der ohne bitonale Erklärung auskommt:

536 Vgl. Gergely: *Chœurs a cappella* (1955), S. 150.

27



Nbsp. 155: *Leányfűz* (T. 27–30). In einem h-Moll- oder H-Dur-Kontext lässt sich der erste Akkord als Dominantseptakkord verstehen, gefolgt vom Tonikagegenklang (tG) und der Dur-subdominante. Auch der doppelte Querstand im letzten Takt ist nicht die Folge einer bitonalen Anlage, sondern ein einfaches harmonisches Phänomen: Die Unterstimme unterterzt die Mittelstimme und bleibt dabei – sehr häufig in Bartóks Chorsätzen zu sehen – nicht auf diatonisches Material beschränkt.

46 *p*

To-vább él - tem vol - na, to-vább él - tem vol - na,

p

To-vább él - tem vol - na, to-vább él - tem

50 *poco rall.*

to-vább él-tem vol - na, to-vább él-tem vol - na.

vol - na, to-vább él-tem vol - na én.

Nbsp. 156: Die Schlusstakte von *Ne láttalak volna*: Polytonalität oder allmähliche Modustransformation? Wird jede Phrase in jeder Stimme für sich betrachtet, so wechselt die Oberstimme von Pentatonik (mit Grundton G oder F) in den nicht-diatonischen Modus *Des-E-F-G-(A/As-B-C)* und schließlich in eine Phrase, die als *Des-Lokrisch* bezeichnet werden könnte. Die Unterstimme dagegen zeichnet anfangs einen *C⁷*-Akkord nach und wechselt erst dann in den gleichen Modus wie die Oberstimme. Die Passage müsste demnach anfangs als bitonal oder zumindest bimodal aufgefasst werden. Aber sie lässt sich auch als Übergang wahrnehmen, wenn der zweistimmige Satz nicht linear, sondern harmonisch betrachtet wird: Aus der c-Moll-Skala wird zunächst das *Es* aufgelöst, dann werden *D* und schließlich *G* tiefalteriert. Das Ergebnis ist die eigentümlich modale Phrase der letzten drei Takte.

Die 27 Chöre sind verschiedentlich in einen musikhistorischen Zusammenhang gesetzt worden, der auf den ersten Blick eher überraschend wirkt: mit dem Palestrina-Stil. Gergely hat in seiner Überblicksbetrachtung zu den Chören auf die Behandlung von Konsonanz und Dissonanz hingewiesen und interpretiert die durchgangsartige Einführung und Auflösung von Dissonanzen und das fast immer vorbereitete Eintreten der Septime als Hinweise auf eine Orientierung am Palestrina-Satz.⁵³⁷ Eine erste Anregung für diese Kontextsetzung hat Gergely womöglich gar

537 Vgl. ebd., S. 137.

nicht aus den Chören selbst erhalten. Kodály hatte wenige Jahre zuvor in einem bald darauf veröffentlichten Vortrag explizit einen Zusammenhang zwischen Palestrina und den A-cappella-Chorwerken Bartóks nahegelegt:

Von 1925 an redete ich ihm wiederholte Male zu, Chorwerke zu schreiben. Er tat es lange Zeit nicht, plötzlich aber (etwa 10 Jahre später) trat er mit einem ganzen Strauß von Chorwerken hervor. Zu jener Zeit hatte er begonnen, sich in Palestrinas Werk zu vertiefen, diese Kunst machte tiefen Eindruck auf Bartók.⁵³⁸

In einem 1950 erschienenen Aufsatz geht Kodály noch konkreter auf diesen Einfluss ein:

Das Wissen um das lückenhafte, von der Romantik geprägte, ungenügende Kompositionsstudium seiner Jugend ließ ihn nicht ruhen. Er vertiefte sich einen ganzen Sommer lang in Jeppesens Buch über den Kontrapunkt, das er sich ausgeliehen hatte, und kaufte es schließlich (1938). Auf seinem mit Noten beladenen Klavier lagen von Zeit zu Zeit die Werke Palestrinas. Er gelangte zur Überzeugung, daß in den Kompositionen Palestrinas der höchste Grad an Verantwortlichkeit zu bewundern ist. Wer weiß, was er noch alles nach Heranreifen dieser späten Einflüsse geschrieben hätte, wenn ihm das grausame Schicksal nicht so früh die Feder ent-rissen hätte.⁵³⁹

Schon die zeitlichen Rahmenbedingungen machen es natürlich problematisch, einen grundlegenden Einfluss der Jeppesen-Abhandlung auf die *27 Chöre* und *Aus vergangenen Zeiten* zu vermuten: Beide waren 1938 längst komponiert, außerdem kann Bartók Jeppesens Werk frühestens 1935 in Händen gehabt haben. Vikárus hat dementsprechend in einer behutsamen Untersuchung gefolgert, dass aus Kodálys Äußerungen nicht einfach geschlossen werden darf, Bartók habe sich in seinen *27 Chören* den Palestrina-Kontrapunkt zu eigen gemacht.⁵⁴⁰ Natürlich lassen sich bestimmte Charakteristika der *27 Chöre* mit Prinzipien des Palestrina-Stils in Einklang bringen: der durchgangsartige Umgang mit Dissonanzen, die Orientierung am regulären Dreiklang. Aber zum einen sind diese Merkmale keine Exklusivkennzeichen des Palestrina-Stils und zum anderen werden sie in den *27 Chören* nicht zum ausschließlichen Maßstab. Bartóks eigene harmonische und melodische Eigenarten sind zu deutlich erkennbar. Nicht umsonst hat Bárdos die deutliche Anwesenheit vieler bekannter Charakteristika der Bartók'schen Tonsprache in den

538 Kodály: Der Mensch Béla Bartók (1983), S. 229. Kodály hielt den Vortrag 1946 in Budapest. Erstmals abgedruckt wurde er auf Ungarisch im *Zenei Szemle* 2 (1948), S. 391–395. Vgl. Kodály: *Wege zur Musik* (1983), S. 294.

539 Kodály, Zoltán: Bartók als Volksmusikforscher, in: Zoltán Kodály: *Wege zur Musik. Ausgewählte Reden und Schriften*, hrsg. v. Ferenc Bónis, Budapest 1983 (ursprünglich ungarisch 1950 in *Új Zenei Szemle* 1,4 erschienen), S. 236.

540 Vikárus: Kontrapunkt (2006), S. 395–416.

Chören anschaulich nachvollziehen können.⁵⁴¹ In diesem Denken ist die kleine Septim auf jeden Fall konsonant und nicht auflösungsbedürftig, traditionelle Modi und Pentatonik stehen gleichberechtigt neben moderneren tonalen Strukturen wie oktatonischen Distanzskalen, und die Gleichberechtigung chromatischer Stufen kann eine herkömmliche Unterscheidung von vorübergehender Alteration und regulärem Skalenton verwischen.

Was die Stimmenstruktur angeht, so hat Kodály selbst in einer unveröffentlichten Notiz bemerkt, dass Bartóks Kinderchöre größtenteils keine echte Polyphonie verwirklichen, sondern meist im homophonen Stil des »falso bordone« gehalten seien. Außerdem sei immer eine Trennung von Melodie und Begleitung erkennbar.⁵⁴² Polyphonie im Sinne weitgehender melodischer Eigenständigkeit und Gleichberechtigung der Stimmen kommt dagegen weit seltener vor. Ein Einfluss der Renaissance-Polyphonie wird sich letztlich allenfalls indirekt ausmachen lassen: In seiner Faszination für die alten Stilvorstellungen mag sich Bartók Anregungen zu Stimmführung und harmonischer Fortschreitung geholt haben, die aber kaum als neue Einflussphäre wahrgenommen werden können. Denn ihre Integration in die eigene Tonsprache konnte umso leichter gelingen, als sie dort ohnehin bereits angelegt waren. Man erinnere sich an dieser Stelle an die Anleihen alter Musik, die sich Bartók in seiner *Cantata profana* zunutze machte. Oder mit den Worten Vikárius': »It was indeed not *Kontrapunkt* that directly influenced Bartók's late style but rather his late style influenced his understanding and individual application of a rediscovered contrapuntal idea.«⁵⁴³

Kodálys Hinweis auf die »Verantwortlichkeit« der Einzelstimmen kann dennoch den Blick auf zwei praktische Aspekte der 27 Chöre lenken, wenn dabei der Kontext der Spät-Renaissance nicht als wesentlich betrachtet wird. Denn für die Kinderchöre als eigentliche Adressanten garantiert eine innere »Verantwortlichkeit« der Einzelstimmen gegenüber dem Ganzen natürlich zum einen ein umsichtiges und bewusstes Miteinander-Musizieren, wie es nur im besten Interesse von Musikpädagogik sein kann; gleichzeitig entsteht dadurch eine Harmonik, die nicht trivial aber immer leicht fasslich ist und den jungen Sängern wiederum die Ausführung erleichtert. Das ist nicht automatisch gleichbedeutend mit dem Palestrina-Stil, aber immerhin hätte Bartók eine geeignetere Quelle für adäquate Anregungen kaum finden können.

Die Art, wie in den 27 Chören Abschnitte verschiedenen Tonmaterials und verschiedener Tonalität einander abwechseln, ist schon aus den bisher behandelten Werken geläufig. Innerhalb bestimmter Phasen teilen sich alle Stimmen beinahe identisches Tonmaterial und nehmen zum Teil zäsurartig, zum Teil mit Übergängen neue Töne auf. Der Austausch des Tonmaterials geschieht erneut weitgehend korrespondierend mit der Versabfolge des Textes.

541 Vgl. Bárdos: *Stiluselemei* (1974), S. 5–106

542 Vgl. Vikárius: *Kontrapunkt* (2006), S. 415.

543 Ebd., S. 416.

Takt	1				5					10					15
Alterationen ⁵⁴⁴															
											(Fis)				(B)

16			20				25				30				35	
																(Fis)

Abb. 17: Die Entwicklung des Tonmaterials in *Levél az otthoniakhoz*. Tonnamen in Klammern bezeichnen Alterationen, die nur vorübergehenden oder einleitenden Charakter haben. Die notierten Alterationen sind tatsächlich nur als Tonmaterial-Sets zu verstehen, sie legen nicht automatisch die zugehörigen Tonarten des durmolltonalen Quintenzirkels nahe.

Innerhalb der Einzelstimmen wird dabei überwiegend ein diatonisches Gerüst verwendet, wenn auch oft mit chromatischen Färbungen. Gelegentlich entstehen auch nicht-diatonische Skalen.

Der im Grunde instrumentale Effekt, die gesungenen Texte auch perkussiv auszunutzen, ist schon in *Aus vergangenen Zeiten* aufgefallen, insbesondere im zweiten Satz. In den 27 *Chören* wird diese Technik verstärkt aufgegriffen. Es gelingt Bartók dadurch erneut, Stilfacetten aus seiner Instrumentalmusik in den Chorklang einzubetten. Csilla Mária Pintér hat diese Technik in den Chören genauer untersucht:⁵⁴⁵ Zischlaute wie »s«, »sz«, »zs«, Affrikate wie »cs« und »c« und am Rande auch Laute wie »t« und »ty« erhalten in manchen Stücken durch gezieltes polyphones Arrangement eine rhythmisch-perkussive Qualität:⁵⁴⁶ Rhythmisch einfach gebaute Einzelstimmen bekommen dann durch die bestimmte Platzierung dieser Konsonanten ein rhythmisches Profil, was durch imitierende Verschränkung mit den übrigen Stimmen zu einer auffälligen perkussiven Wirkung führt. Am offensichtlichsten wird dieser Effekt in *Cipósütés* genutzt:

⁵⁴⁴ Es gilt der Violinschlüssel.

⁵⁴⁵ Vgl. Pintér: *Music of Words* (2012), S. 141–152. Der folgende Absatz stützt sich wesentlich auf ihre Ausführungen.

⁵⁴⁶ Nochmals zur Aussprache: Das ungarische »s« wird wie das deutsche »sch« ausgesprochen, »sz« als stimmloses »s«, »c« wie das deutsche »z« oder »ts«, »zs« wie das stimmhafte »j« im französischen »journal«. »Ty« wird wie ein stimmloses »tj« im Deutschen gesprochen.

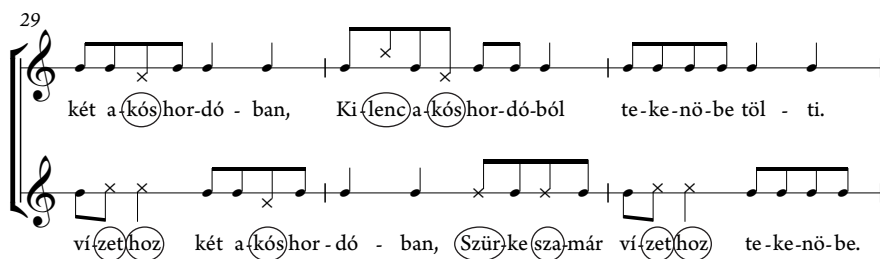


Abb. 18: *Cipósütés* (T. 26–31), Reduktion auf bloße Rhythmik: Markiert sind die perkussiv wirkenden Silben. Die zugehörigen Notenköpfe sind je nach Qualität (»sz«, »z«, »s« oder »c«) in unterschiedlicher Höhe platziert.

Interessant hierbei ist, dass das perkussiv sehr brauchbare »szürke szamar« (»grauer Esel«) in der ursprünglichen Textvorlage der *MNGy* gar nicht vorkam. Dort war noch von einem »fehér ló«, einem »weißen Pferd« die Rede.⁵⁴⁷ Hinter diesem Effekt steckt also offensichtlich kompositorische Absicht. Ähnliche Stellen lassen sich auch in *Csujogató*, *Ne menj el!*, *Levél az otthoniakhoz*, *Legénysúfó*, *Leánykérő* oder *Resteknek nótája* finden.

Bartók nutzt damit eine genuine Eigenschaft des Ungarischen. Anders als in vielen slawischen Sprachen oder auch der deutschen herrscht dort eine geringere Konsonantendichte. Einzelne Konsonanten werden typischerweise durch Vokale voneinander getrennt und treten vergleichsweise selten in Häufung auf. Das bedeutet, dass einzelne Mitlaute umso klarer aus dem Klangbild der Sprache hervortreten können. So ergibt sich ein ganz natürliches Potential für perkussive Effekte, das sich durch Bartóks bewusstes Arrangement hörbar entfalten kann. Es ist auf den ersten Blick klar, dass derartige Klangwirkungen allein auf die ungarische Originalversion beschränkt bleiben müssen. Eine Übertragung in andere Sprachen kann unmöglich darauf Rücksicht nehmen, ohne schwerwiegende Zugeständnisse in Wortlaut oder Wortbetonung eingehen zu müssen.

Abschließend zur Harmonik lohnt sich noch ein Blick auf die Orchesterarrangements, die Bartók für sieben der Chöre schrieb. Sie ermöglichen es uns, das Verhältnis von Chor und Instrumentalpart mit dem Stil der *Cantata profana* zu vergleichen. Tatsächlich ist das Rollenverhältnis praktisch das gleiche: Der Chorsatz ist in den Orchesterversionen unangetastet geblieben, stellt nach wie vor den Kern der Musik dar und wird zu keinem Zeitpunkt vom Instrumentalklang in den Hintergrund gedrängt. Andererseits fungiert das Orchester auch nicht einfach als Mittel zur Colla-parte-Verstärkung; eine Verdopplung der Singstimmen kommt tatsächlich fast überhaupt nicht vor. Vielmehr wird ein klanglicher und rhythmischer Hintergrund aufgebaut, der den Chorklang durch instrumentale Farbgebung und eigenständige melodische Bewegungen bereichert und hin und wieder auch in Dialog mit ihm tritt. Dabei gibt der Orchesterpart öfters auch Bassfundamente vor, die aus dem Chorsatz allein nicht zu folgern gewesen wären. Instrumental- und Vokalharmonik sind also nicht völlig kongruent zueinander, was prinzipiell etwa an

547 Vgl. Somfai: Szövegforrásról (1969), S. 364.

die Rollenverteilung der Kunstlieder erinnern könnte, aber nie deren tonale Kontrastwirkungen erreicht. Die vordergründig wichtigste Rolle des Orchesters besteht ohnehin eher in den Vor- und Zwischenspielen: Sie vertiefen nicht nur die jeweilige Stimmung, sondern sind gewissermaßen das festliche Gewand, mit dem die Stücke problemlos den Weg vom Musikunterricht in den großen Konzertsaal finden können.

Form

Die 27 *Chöre* sind ebenso wenig wie die sieben orchestrierten Versionen Zyklen im Sinne einer textlich und dramaturgisch gezielt abgestimmten Abfolge. Schon die beiden Erstaufführungen in Kecskemét und Budapest setzten die Chöre nicht komplett aufs Programm. Das Korpus der Stücke ist daher zu vergleichen mit den 14 *Bagatellen*, *Im Freien*, mit den 44 *Duos* und dem *Mikrokosmos*. Die *Bagatellen* führte Bartók nie vollständig auf und auch *Im Freien* spielte er in Konzerten meist nur auszugsweise. Bei den umfangreicheren 44 *Duos* und dem *Mikrokosmos* gilt das natürlich noch in höherem Maße. Wie die beiden früheren pädagogischen Sammlungen auch sind die Chöre als Repertoiresammlungen zu begreifen, aus denen Einzelstücke ausgewählt oder kleinere Suiten zusammengestellt werden dürfen.⁵⁴⁸ Anders als im Falle der 153 Stücke im *Mikrokosmos* ist eine komplette Aufführung aller 27 *Chöre* freilich weder für Sänger noch Publikum eine unzumutbare Herausforderung. Die kürzesten Stücke dauern etwas mehr als eine halbe Minute, die längsten knapp drei Minuten, so dass insgesamt eine Dauer von etwa 45 Minuten erreicht wird.

Wenn individuelle Zusammenstellungen einzelner Chöre intendiert waren, hieß das noch lange nicht, dass Bartók nichts an dramaturgischer Stimmigkeit gelegen hätte. Mehrere authentische Reihenfolgen bestätigen einerseits, dass es eine fixierte Ordnung der Chöre nicht geben konnte, eine willkürliche Abfolge aber andererseits auch nicht in Frage kam.⁵⁴⁹ Die Erstaussgabe in Heftform verrät eine sorgfältige Einteilung der Stücke in sinnvolle Einheiten. Die Einzelhefte zu jeweils drei oder vier Stücken sollten offenbar jeweils eine spürbare innere Dramaturgie besitzen. In einem von Bartók korrigierten Exemplar der Erstaussgabe findet sich aber bereits eine neue Reihenfolge. Der Komponist notierte sie handschriftlich in einer gedruckten Übersicht der 27 *Chöre*. Dabei wurden die jeweiligen Gliederungen der einzelnen Hefte fast durchgehend beibehalten, nur deren Abfolge untereinander wurde modifiziert. Bereits mit der Erstaussgabe hatten die Einzelhefte also weitgehend eine zufriedenstellende, in sich stimmige Zusammensetzung erhalten, konnten aber noch als größere Sinneinheiten in eine neue Ordnung gebracht

548 Anlässlich der Vorbereitung der Zweitaussgabe räumte Bartók gegenüber Gyula Kertész in einem Brief vom 14. Juli 1940 sogar die Möglichkeit ein, Auslassungen vorzunehmen: »In any case, I am now enclosing a scheme using all the material (27 choruses). If you want to leave any of them out, you can simply cross them out.« Bartók: *Letters*, S. 283.

549 Bartóks vollständiger Entwurf zeigt eine Reihenfolge, die in den Drucken nicht mehr berücksichtigt wird. Allerdings muss sie auch nicht als bewusste Vorgabe verstanden werden.

werden.⁵⁵⁰ Dessen ungeachtet brachte die Zweitausgabe 1942 eine gänzlich neue Reihenfolge ins Spiel, von der aber nicht klar ist, ob sie auf Bartók zurückgeht oder nicht.⁵⁵¹ Eine Auseinandersetzung mit der sinnvollen Anordnung der Stücke fand also offensichtlich statt, führte aber nie zu einer Reihenfolge, die als verbindlich oder gar zyklusbildend angesehen werden könnte.

Die einzelnen Vertonungen vollziehen klar die Gliederung des jeweiligen Textes nach, so dass die musikalische Form meist unübersehbar mit der Textvorlage korrespondiert.⁵⁵² Die Formschemata sind dem geringen Umfang der einzelnen Chöre entsprechend einfach gehalten und verwenden dreiteilige Liedformen, die reihende Anordnung kontrastierender Ideen oder auch rondoartige Formen. Reine wiederholende Strophenformen allerdings komponiert Bartók – obwohl natürlich viele der Texte strophisch gegliedert sind – seinem musikalischen Naturell entsprechend nicht.

Die 27 Chöre stellen Bartók vor die gänzlich neue Herausforderung, nur mit vokalen Mitteln in sich stimmige Kleinformen zu entwickeln. Wie die Stücke belegen, beherrschte er auch dieses Format souverän. Nirgends verfiel er bei der Vertonung auf schematische Lösungen. Szabó hat die Stücke in seiner Analyse zehn verschiedenen Formkategorien zugeteilt, wobei den meisten der Sätze ergänzende Kommentare hinzugefügt sind.⁵⁵³ Stets zeigt sich im Detail formaler Erfindungsreichtum und die Fähigkeit, aus jedem der Texte eine individuelle musikalische Einheit zu formen.

Jószágigéző und *Senkim a világon* beispielsweise sind beide in A–B–A'-Form gehalten; ein wiederkehrender Rahmenabschnitt umklammert einen kontrastierenden Mittelteil. Trotz der simplen Form nutzt Bartók mit sensibler Rücksicht auf die jeweiligen Texte den engen zeitlichen Rahmen der kurzen Sätze für eine eigenständige und subtile formale Ausgestaltung: *Jószágigéző* handelt von den Glück- und Segenswünschen, mit denen die Viehtreiber auf ihren Weg zum Markt geschickt werden. Der Text ist dreistrophig, und in der Vertonung steht ein langsamer Mittelteil zwei schnelleren Rahmenabschnitten gegenüber. Der Einsatz des B-Teils sorgt zwar durch einen Wechsel der Stimmung für eine deutliche Zäsur, das motivische Material ist aber ganz aus dem A-Teil hergeleitet. Der Text ist hier schon weitgehend verarbeitet worden und in der letzten der drei Strophen angekommen; in der Rückführung zum A'-Teil werden Zeilen

550 Szabó hat die Einzelhefte nach den Kriterien ihrer Zusammenstellung betrachtet und kommt zu dem Ergebnis, dass die einzelnen Hefte nach der drei- oder viersätzigen klassischen Anlage mittelschnell – (schnell) – langsam – schnell oder dem Muster der barocken Kirchensonate langsam – schnell – langsam – schnell aufgebaut sind. Nur Heft VII bildet als Reihung dreier langsamer Sätze eine Ausnahme. Vgl. Szabó: *Kórusművei* (1985), S. 274. Eine Einteilung nach einheitlicher Stimmung oder ähnlichem Textinhalt wie im Falle der 20 ungarischen Volkslieder ist also nicht verwirklicht worden: Die Liedersammlung gliedert sich in *Lieder der Trauer*, *Tanzlieder*, *Diverse Lieder* und *Lieder der Jugend*.

551 Vgl. ebd., S. 24. Vgl. außerdem die Tabelle im Abschnitt zur Werkentstehung, in der die drei Reihenfolgen gegenübergestellt werden.

552 Gergelys Vermutung geht noch weiter: »Chez Bartók [sic], le moins qu'on puisse dire, c'est que la musique est née en même temps que le choix des paroles fut établi.« Gergely: *Chœurs a cappella* (1955), S. 133.

553 Vgl. Szabó: *Kórusművei* (1985), S. 272 f.

aus der ersten und dritten Strophe wiederholt. Die dreiteilige musikalische Form kommt also nicht durch einfache Übertragung der dreistrophigen Textanlage zustande. Die Kontrastwirkung zwischen schnellem A- und gemächlich ansetzenden B-Teil platziert Bartók nämlich nicht am Beginn der zweiten Strophe, sondern am Anfang der dritten, wo von der Hoffnung auf reichlich wachsendes Gras für das Vieh die Rede ist. Die musikalische Ausmalung dieser Textstelle wird dazu genutzt, um den anfänglichen Schwung des Stücks abzubremsen. Eine allmähliche Beschleunigung führt von da aus zum A'-Abschnitt des Stücks, der komplett mit wiederholtem Text bestritten wird.

Auch *Senkim a világon* nutzt einen dreiteiligen Formaufbau, der auf den Textinhalt reagiert, aber auf andere Weise: Die Abfolge ist jetzt langsam – schnell – langsam. Der kontrastierende schnellere Mittelteil besteht wiederum aus zwei Abschnitten, von denen der erste motivisch eigenständig ist, der zweite aber in seinem Rhythmus bereits wieder den Rahmenteil zitiert. Erst danach folgt ein offenkundiger Rückbezug auf den Anfang, der auch das langsame Tempo wieder aufnimmt. Das Schema wäre also: A–B–A'–A. Durch das gemeinsame schnelle Tempo wirken B- und A'-Teil dennoch wie ein zusammengehöriger kontrastierender Abschnitt. Der Zusammenhang mit dem Text ist jetzt aufschlussreich: Der A-Teil umfasst die ersten beiden Verse, der B-A'-Teil den kompletten Rest. Die dreiteilige Form des eigentlich nur zweistrophigen Textes wird dann durch die leicht abgeänderte Wiederholung der ersten beiden Verszeilen im abschließenden A-Teil gewonnen:

Hegyek közt lakásom,	In den Hügeln ist meine Wohnstatt,
Senkim a világon,	Niemanden hab' ich auf der Welt,
Csendes folyóvíznek	Des ruhigen Flusses
Csak zúgását hallom.	Rauschen nur hör ich.
A nyári folyóvíz	Der sommerliche Fluss
Télre megaluszik,	Schläft im Winter,
De az én bús szívem	Doch mein wehmütiges Herz
Soha meg nem nyugszik.	Kommt nie zur Ruhe.
Erdőben lakásom,	In den Wäldern ist meine Wohnstatt,
Senkim a világon.	Niemanden hab' ich auf der Welt.

Nach dem melancholischen Beginn taucht am Schluss der ersten Strophe das Bild des Flusses auf. In der Vertonung bringt es ein neues musikalisches Motiv in schnellerem Tempo mit sich. Wenn in der zweiten Strophe dieses Bild auf das »wehmütige Herz« bezogen wird, kehrt sinnigerweise der Rhythmus des melancholischen Anfangs zurück (A'), allerdings noch in schnellem Tempo (*Più mosso*, *agitato*). Erst der abschließende A-Teil vollzieht sowohl textlich und als auch durch das Tempo die Rückkehr zum Anfang. Ein einfacher Text und eine einfache musikalische Form verbinden sich zu einer subtilen Vertonung.

In seinen kleinformatigen Stücken erzeugt Bartók wirkungssicher durch Abwechslung in Tempo und Rhythmus, abrupte kontrastierende Zäsuren oder fließende *Accelerando*- und *Allargando*-Übergänge große dramaturgische Vielfalt. Der gestalterische Reichtum äußert sich

dabei nicht in der Komplexität der Einzelstimmen, diese bleiben rhythmisch und melodisch einfach und leicht erfassbar. Erst ihr ausgeklügeltes Zusammenwirken sorgt für feinfühlige und vielseitige Vertonungen mit vielen interessanten Facetten im Zusammenspiel zwischen Text und Musik.

Textdeutung

Seit *Herzog Blaubarts Burg* setzte Bartók das Nebeneinander verschiedener tonaler oder modalen Ebenen nicht nur als Mittel der musikalischen Gliederung, sondern mitunter auch zur Textdeutung ein. In den 27 *Chören* finden sich weitere Beispiele für dieses Verfahren. *Leánykérő* beispielsweise erzählt in Dialogform vom Heiratswerben eines jungen Mannes beim Vater der auserkorenen Braut. Dieser streitet zuerst ab, überhaupt eine Tochter im heiratsfähigen Alter zu haben, aber der Freier bleibt hartnäckig. Letztlich gibt der Vater nach und stimmt der Heirat zu. Dieses Verhandeln findet sein Spiegelbild in den Modi, die Vater und Freier im Verlauf des Stückes verwenden: Der Vater beginnt mit einem Vers in natürlichem g-Moll, während der Freier seine Frage nach dem Mädchen in einem C-Modus stellt. Die abweisende Antwort des Vaters bleibt beim G als Grundton. Die aufgeregte Erwiderung des jungen Mannes steigert sich durch verschiedene Modus-Abschnitte hindurch, bis der Vater schließlich zur Vortragsanweisung »dolente« nachgibt. Kurz vor seinem Einverständnis kommt der Satz auf einem C⁷-Akkord zum Stehen. Ein anschließendes Stretto berührt nun auch andere tonale Regionen, sammelt sich aber am Schluss zum versöhnlichen C-Dur und erreicht damit den Grundton, mit dem der junge Mann anfangs seinen Heiratswunsch hervorbrachte. Der Schlussklang ist die tonale Bestätigung seines Standpunktes; die Tochter des Hauses wird seine Frau werden.

Allegro ma non troppo ♩ = 112

Mit ke-rü-löd - for-du-lod Az én há-zam tá - ját? _____

f Azt ke-rü-löm - for-du-lom

7

Mit _____ for - du -

A te há - zad tá - ját: Van né - ked, van né - ked Szép el - a - dó



Nbsp. 157: Der Vater (Sopran) fragt »Was streichst du um mein Haus herum?« Die Antwort des Freiers (Mezzosopran/Sopran, T. 5–17): »Ich streiche um dein Haus herum, weil du eine schöne, heiratsfähige Tochter hast.« Der Vater kadenziiert mit seiner Frage auf G, der Freier auf C.⁵⁵⁴

Es gehört zur leicht fasslichen Tonsprache der 27 *Chöre*, dass Bartók ausgiebig auf die alte Verknüpfung von Dur und Moll (oder allgemeiner: weiten und verengten Intervallen) mit Heiterkeit beziehungsweise Trauer zurückgreift. Im Fabellied *Párnás táncdal* (»Kissentanzlied«) bekommt die Taube auf ihre unbefangene Frage in Des-Lydisch die kummervolle Antwort der Eule im Tritonus-Abstand, in a-Moll mit *Des* als zusätzlicher elegischer Färbung. Die Natur-Ode *Tavaszi* wiederum schließt mit einem Gotteslob und hebt durch einen harmonischen Griff das Wohlergehen der von Gott Gesegneten einfach aber anschaulich hervor:

61

pp *Sostenuto* ♩ = 92 *mf*

Is - ten ő fel - sé - ge meg is áld - ja.

Is - ten ő fel - sé - ge meg is áld - ja.

Is - ten ő fel - sé - ge meg is áld - ja,

Nbsp. 158: »Gott, seine Hoheit, segnet ihn [den Bauern]«: Auf »áldja« (»segnet«) kommt ein C-Dur-Klang zustande, der hier besonders hell wirkt, weil kurz vorher im Sopran noch die Mollterz *Es* zu hören war.

Die weihevollende Stimmung dieser letzten Strophe nimmt Bartók mit hinüber in die Schlusskadenzen, die durch Melismen in Sopran und Mezzosopran beinahe schon sakrale Züge klassischer Vokalpolyphonie bekommt, bevor sie im Einklang auf *F* endet.

⁵⁵⁴ Dabei muss klar sein, dass schon die Verortung der ersten Phrase auf G eine Lesart ist: Wer das C zu Beginn als stärker empfindet als den Schluss G, der wird eher C-Dorisch mit Halbschluss heraushören als G-Äolisch.

Für den Höhepunkt in *Bánat* nutzt Bartók die steigende Verengung eines Akkords als ausdrucksstarke Unterstreichung des Wortes »keserű« (»bitter«). Der Text erzählt, wie weiter oben bereits erwähnt, bildhaft vom Schmerz getrennter Liebender: »Leichter fällt es, Fels zu weichem Schlamm zu machen, als zwei einigen Herzen, sich voneinander zu trennen. Denn wenn zwei liebe Herzen voneinander scheiden, wird selbst der süße Honig bitter.« Hier erklingt nun eine scharfe Halbtonzuspitzung zwischen G und As. Der Sopran schließt die Phrase mit der Mollterz As–F und mündet im unentschiedenen Klang H–Es–F. Das Bild vom bitter werdenden Honig findet eine sinnfällige Umsetzung, indem der konsonante Akkord G–H–G durch sukzessive Verengung zum »bitteren« Missklang F–G–As verwandelt wird:

13

Még az é - des méz is Ke-se - rű - vé vá - lik,

Még az é - des méz is Ke-se - rű - vé vá - lik,

Még az é - des méz is Ke-se - rű - vé vá - lik,

Nbsp. 159: *Bánat*, T. 13–15.

Darin lässt sich womöglich wieder eine Anlehnung an die Vokalmusik des 16. Jahrhunderts entdecken,⁵⁵⁵ wo die eigentümliche Kunst des Madrigals ganz wesentlich auf sinnfällige, plastische Text-Musik-Beziehungen setzte. Zahlreiche Beispiele dafür finden sich im witzigen Fabelstück *Cipósütés*. Eine Ansammlung verschiedener Tiere ist dort in ausgeklügelter Arbeitsteilung mit Brotbacken beschäftigt. Daraus ergeben sich viele Momente, in denen die unterschiedlichen Tätigkeiten in bestimmte rhythmische und melodische Gebilde umgesetzt werden: Der Floh bewegt sich in zackigen Quart- und Terzsprüngen, die Gans knetet den Teig in einer langgezogenen, schneller werdenden Quartfolge, das Durcheinander von pickender Gans und wuselnden Ameisen äußert sich in gegeneinander versetzten Terzsprüngen. Zum verspielten Charakter des Satzes treten außerdem die schon angesprochenen perkussiven Effekte hinzu.

Szabó identifiziert unter dem Begriff »szövegimitáció« (»Textimitation«) zahlreiche weitere Wort-Ton-Verbindungen, die nicht unbedingt mit dem Emblem »Lautmalerei« versehen werden können, aber eine merkliche musikalische Reaktion auf den Text darstellen: so in *Isten veled!* eine aufsteigende Melodielinie im Sopran, an deren Gipfelpunkt der »Himmel« (»ég«) steht. In *Jószágigéző* wird das Wachsen des Grases durch ein allmähliches rhythmisches Beschleunigen dargestellt. In *Lánycsúfóló* hat der Spiegel, mit dem sich die eitle Örzse betrachtet,

555 Vgl. Gergely: *Chœurs a cappella* (1955), S. 135.

seinen Eingang in die imitatorische Satzweise gefunden, indem einzelne Melodiefiguren von ihrer eigenen Spiegelung begleitet werden.⁵⁵⁶ Die 27 Chöre knüpfen damit an ähnliche textkommentierende Stellen in *Aus vergangenen Zeiten* an, gehen ihrer eher heiteren Haltung entsprechend allerdings sehr viel offensiver und verspielter mit diesem Mittel um.

Zu den auffälligsten Momenten in *Aus vergangenen Zeiten* gehörten homorhythmisch komponierte Ausrufe, für die in Anlehnung an Szabó bereits der Begriff Noema eingeführt wurde. Auch in den Chören greift Bartók mehrmals zu dieser Technik, homorhythmische Blöcke wie Ausrufezeichen in der ansonsten polyphonen Struktur zu platzieren.⁵⁵⁷ Zugegeben: in *Csu-jogató* und *Játék* tragen diese Passagen mit spannungssteigernder Wirkung zum musikalischen Reiz des Satzes bei, ohne aber dezidiert textdeutende Wirkung zu haben. Die Satztechnik hat hier also nicht die Funktion eindringlicher Textvermittlung wie in *Aus vergangenen Zeiten*. Im Michaelslied *Mihálynapi köszöntő* verhält sich das hingegen anders:

9

Bú - bá - nat el - ke rült, el - ke - rült Szent - Mi - hály

Mert bú - bá - nat el - ke - rült Szent - Mi - hály

Mert bú - bá - nat el is el - ke - rült Szent - Mi - hály

12

-nap - ra, Szent - Mi - hály - nap - ra.

-nap - ra, Szent - Mi - hály - nap - ra.

-nap - ra, Szent - Mi - hály - nap - ra.

Nbsp. 160: *Mihálynap* (T. 9–15).

Die Zeile »Szent Mihálynapra« (»am St.-Michaelstag«) wird offensichtlich gezielt hervorgehoben. Gerade hier ist der Bezug zur Musik der Renaissance besonders groß, da dort bevorzugt die

556 Vgl. Szabó: *Kórusművei* (1985), S. 280 f.

557 Vgl. ebd., S. 301 f.

Namen von Heiligen und Herrschern in Parenthese gesetzt wurden; hier ist es der volkstümlich begangene Tag des Erzengels Michael. Ähnliche Unterstreichungen wichtiger Textpassagen finden sich auch am Ende von *Isten veled!* und *Leánykérő*. Dort sind die zentralen abschließenden Sätze ebenfalls in plötzlich homorhythmischem Satz wiedergegeben und fungieren gleichzeitig als Schlusskadenz. Im Abschiedslied *Isten veled!* heißt es da: »Ennyi jót (te)néked!« (»Soviel Gutes [wünsche ich] dir!«) *Leánykérő*, der Dialog zwischen Freier und Vater, schließt mit dem nochmals bekräftigten Einverständnis des Vaters: »Néked adom én« (»Dir geb' ich sie«).

Überhaupt zeigt sich in den 27 *Chören* eine Bereitschaft zu anschaulicher Textumsetzung im Vokalpart, wie sie vor der *Cantata profana* praktisch gar nicht vorkam und auch dann allenfalls angedeutet war. Das kann natürlich nicht gänzlich überraschen, da in den A-cappella-Werken der instrumentale Klangapparat fehlt, in dem Bartók in der *Blaubart*-Oper und den Kunstliedern kommentierend und deutend auf den Text einging. Nur wird man spekulieren dürfen, dass sein Vokalstil der 1910er Jahre noch gar nicht die Vielseitigkeit und Tragfähigkeit gehabt hätte, um das gesamte musikalische Geschehen in die Verantwortung einer Vokalbesetzung zu geben.

2.6.4 Zusammenfassung und Kontextualisierung

Die 27 *Chöre* stehen am Ende der Reihe originaler Vokalwerke Bartóks, und im Vergleich mit seiner ersten reifen Vokalkomposition, *Herzog Blaubarts Burg*, erscheinen sie schon auf den ersten Blick wie ein Gegenpol. Die Anregung zu den Kinderchören scheint zunächst von Personen aus Bartóks Umgebung ausgegangen zu sein, die sehr viel stärker auf das Zukunftspotential von A-cappella-Chören setzten als er selber. Kerényi und Kodály müssen die Chorstücke als späte Ernte ihrer jahrelangen Bemühungen betrachtet haben. Aber bei näherem Hinsehen deutet nichts darauf hin, dass sie eine Routinearbeit aus Hilfsbereitschaft gewesen sind. Vielmehr zeigt sich wie bei den übrigen Vokalwerken, dass sie offenbar das Resultat eines von innen kommenden Inspirationsschubs waren. Bartók komponierte die Chöre schnell und konzentriert und äußerte sich mit einer Begeisterung über die Uraufführung wie bei kaum einem anderen seiner Werke. Vergessen wir auch nicht die Art und Weise, wie die Textquelle in sein Blickfeld geriet. Die Textsammlungen, aus denen er sich bediente, standen ihm bei seiner musikwissenschaftlichen Arbeit zur Verfügung und erfüllten den Zweck eines praktischen Hilfsmittels. Wir können spekulieren, dass er die Bände zunächst aufschlug, ohne auf der Suche nach einer brauchbaren Textvorlage zu sein. Aber letztlich griff eben doch die Inspiration, von der gegenüber Kerényi die Rede gewesen war. Wie bei Balázs' Schauspiel, den Gombossy-, Gleiman- und Ady-Gedichten und den Hirsch-Colinde kamen ihm die Texte gewissermaßen über den Weg gelaufen, ehe er in ihnen ein geeignetes Ausdrucksmittel erkannte.

Die 27 *Chöre* fanden ihren Platz und begeisterte Aufnahme innerhalb der »Éneklő-Ifjúság«-Bewegung und erreichten von Anfang an größere Popularität als *Aus vergangenen Zeiten*. Die Orchesterarrangements, die für sieben der Chöre entstanden, dokumentieren zusätzlich den hohen Stellenwert, den die Sammlung auch beim Komponisten selbst einnahm. Der Stil der Stücke indes hat eine Leichtigkeit und oft auch eine Heiterkeit, die von vielen Hörern wahrscheinlich als untypisch für Bartóks Musik empfunden werden. Dabei ist ihre Tonsprache in keiner Weise ein

Kompromiss. Der Personalstil ist durchweg erkennbar, erscheint nur in leichterer Aufmachung. Sogar die Chorbehandlung der *Cantata profana* lässt sich häufig wiedererkennen. Dagegen werden die Gegensätze von polyphonem, textunabhängigem Chorsatz und sprachsensiblen Parlando nicht mehr auf die Spitze getrieben wie noch in *Aus vergangenen Zeiten*. Die Kinder- und Frauenchöre gehen eher einen Mittelweg und verbinden Anklänge an den Parlando-Stil mit rein musikalisch gedachten Chorstrukturen im Tempo-giusto-Charakter. Aber die Regel hat auch Ausnahmen: *Legénycsúfoló* und *Leánykérő* wirken wie kleinformatige stilistische Zwillinge des zweiten Satzes von *Aus vergangenen Zeiten*, *Tavaszi szél* stellenweise wie eine Miniaturübertragung der dortigen Rahmensätze.⁵⁵⁸

Was die Vielfalt der Technik und der Stimmungen betrifft, sind die 27 Chöre der Höhepunkt Bartók'scher Chorkomposition. Obwohl die Texte vielleicht bei oberflächlicher Betrachtung volkstümliche Harmlosigkeit vorgaukeln können, stehen die Kinderchöre an Ausdruckstiefe den übrigen Vokalwerken keineswegs nach. Obgleich sie pädagogische Werke sind, ist eine gewollte Übersimplifizierung der Chorstücke nicht zu erkennen. Facetten wie die unkomplizierte Harmonik oder die melodische und rhythmische Einfachheit der Einzelstimmen stehen im Dienst einer leichten Fasslichkeit. Dennoch sind die Chöre eine Fundgrube an Nuancen- und Einfallsreichtum und verzichten nicht auf Stildetails wie die Einbeziehung des Tritonus, Spiegelstrukturen oder das Prinzip des Modus- und Materialwechsels von Phrase zu Phrase.

Trotz aller offensichtlichen äußerlichen Unterschiede gibt es gute Gründe anzunehmen, dass die 27 Chöre Bartók als poetische Äußerungen ebenso am Herzen lagen wie die *Blaubart*-Oper oder die *Cantata profana*. Die Volksdichtung war längst sein Ausdrucksmedium par excellence geworden; mehrmals hatte er bereits in den Jahren zuvor unter Beweis gestellt, dass er hochindividuelle und ausdrucksstarke Vertonungen daraus hervorbringen konnte.⁵⁵⁹ Die 27 Chöre knüpften außerdem an einem pädagogischen Anliegen Bartóks an, dass schon mit *Für Kinder*, den 44 *Duos* und dem im Entstehen begriffenen *Mikrokosmos* zu bemerkenswerten Zeugnissen geführt hatte oder noch führen sollte. Natürlich war der A-cappella-Chor nicht sein ureigenstes Instrument wie das Klavier, für das er den *Mikrokosmos* schrieb, aber in gewissem Sinne sind die Chorstücke die Vervollkommenung seiner pädagogischen Intentionen: Zur behutsamen Vermittlung sowohl von moderner als auch volksmusikalischer Tonsprache trat nun noch die Fundgrube der Volksdichtung hinzu, aus der ein vielfältiges Mosaik unterschiedlicher Lebenserfahrungen gebaut werden konnte. Und dieses Mosaik stellt – vielleicht mit einer bewussten Dosis Modernitätsferne – einen Gegenentwurf zur menschenfeindlichen Großstadtgemeinschaft des *Wunderbaren Mandarin* dar, ein Panorama, in dem Leid und Trauer nicht fehlen, aber in dem der Mensch sich selbst nicht fremd ist. Die Unmittelbarkeit, mit der Bartók gerade die elegischen und klagenden Texte vertonte, lässt keinen Zweifel daran, dass er die Textvorlagen der Chorstücke mit gleicher Ernsthaftigkeit behandelte wie etwa die Ady-Gedichte 20 Jahre zuvor.⁵⁶⁰ Nur ist die Sicht nicht mehr auf innere Krisen, Entfremdung und Isolation gerichtet, sondern auf die Außenwelt, wie schon in der *Cantata profana* und in *Aus vergangenen Zeiten*.

558 Zum Beispiel zeigt die Passage »A tavaszi szél ...« (»Der Frühlingswind ...«) einen reihenden Aufbau mit Ansätzen zur motettischen Anlage.

559 Dazu zählen durchaus auch die 20 *ungarischen Volkslieder*, obwohl sie keine originalen Vertonungen sind.

Die 27 Chöre im Vergleich mit früheren pädagogischen Werken und zeitgenössischen Volksliedarrangements

Von den 27 Chören Verbindungslinien zu Bartóks weiteren pädagogischen Werken zu ziehen, ist naheliegend. Bevor aber von Gemeinsamkeiten die Rede ist, müssen auch die Unterschiede klar vor Augen stehen: Ein *Mikrokosmos* für Vokalbesetzung sind die Chorstücke nämlich nicht. So reizvoll der Gedanke auch ist, durch seine methodische Aufmachung, den progressiven Aufbau und nicht zuletzt durch seinen Umfang von 153 Stücken steht der *Mikrokosmos* in Bartóks Schaffen einzigartig da. Dessen Status als Einführung in Bartók'sche Kompositionstechnik können die Chöre auf vokalem Sektor nicht für sich beanspruchen, sie haben nicht das gleiche konzeptionelle Gewicht.

Aber im Stil der beiden Werke tun sich natürlich dennoch Gemeinsamkeiten auf. Beide zeigen über weite Strecken eine deutliche Klärung der Klangsprache, eine Vereinfachung der Struktur, ohne jedoch Grundkonzepte wie den freien Umgang mit Modalität und Chromatik, Polymodalität und -tonalität oder die grundsätzliche Distanz zum alten Dur-Moll-System aufgegeben zu haben. In *Mikrokosmos* wird der reife Klavierstil des Komponisten mit reduzierten, konzentrierten Mitteln fortgesetzt, in den Chören die bis dahin entwickelte Vokalschreibweise. Gergely hat sicher recht, wenn er in struktureller Balance, Klarheit und Transparenz der Chöre schon einen Vorboten des Bartók'schen Spätstils erkennt.⁵⁶¹

Weitere Parallelen finden sich im Vergleich mit den beiden anderen wichtigen pädagogischen Sammlungen, den 44 *Duos* und *Für Kinder*, die den Chorstücken auch quantitativ näher kommen als der *Mikrokosmos*. Aufschlussreich ist hier eine kurze Erläuterung, die Bartók im Januar 1932 für eine Zusammenkunft des UMZE (»Neuer Ungarischer Musikverein«) entwarf:

Die 44 *Duos* für 2 Violinen, von denen einige im heutigen Konzert der »UMZE« aufgeführt werden, wurden für den gleichen Zweck geschaffen wie seinerzeit die Serie »Für Kinder«: die Schüler sollen in den ersten Jahren ihres Studiums Vortragswerke kennenlernen, welche die ungekünstelte Einfachheit der Volksmusik mit deren melodischen und rhythmischen Eigenheiten vereinen.⁵⁶²

560 Gergely hat auf die seltsame Schicksalhaftigkeit von *Levél az otthoniakhoz*, dem »Brief an jene zuhause«, hingewiesen, vgl. Gergely: *Chœurs a cappella* (1955), S. 140: Das lyrische Ich wünscht hier der fernen Familie Glück und Segen und hofft, wenigstens in ihrer Erinnerung einen Platz zu haben. Dann wird die Trauer über die verlorene Heimat besungen und schließlich göttlicher Schutz für das Vaterland erbeten. Der Ton des Stücks ist nicht eben elegisch, strahlt allenfalls eine verhaltene Melancholie aus. Und obwohl man kaum vermuten darf, dass Bartók das Stück bereits mit konkreten Emigrationsgedanken schrieb, berührt doch die Vehemenz, mit der der abschließende Vers »Kein Unheil widerfahre je meiner Nation« wiederholt und polyphon verarbeitet wird.

561 Vgl. ebd., S. 166 f.

562 Szabolcsi (Hrsg.): *Weg und Werk* (1957), S. 273. Der UMZE, in der Entstehungszeit der *Blaubart*-Oper noch ein nach kurzer Lebensdauer gescheitertes Projekt, war in den 1930er Jahren neu gegründet worden.

Die Chöre, die *Duos* und *Für Kinder* verbindet die Idee, aus dieser »ungekünstelten Einfachheit« ein Stilideal mit pädagogischer Absicht zu entwickeln. Dass die Chöre originale Kompositionen sind, ändert daran nichts. In allen drei Sammlungen steht für gewöhnlich die einfache Melodie im Vordergrund. In den Chorstücken äußert sich das durch die dominierende Oberstimmenorientierung des mehrstimmigen Satzes. Es sind originale Melodien, die aber trotzdem für folkloristische Einfachheit und Natürlichkeit stehen und damit letztlich »für den gleichen Zweck geschaffen« worden sind wie die *Duos* und *Für Kinder*.

Alle drei Sammlungen haben ihre Wurzeln in der Volksmusik. Natürlich war der Ansatzpunkt jeweils ein anderer, da zweimal die tatsächlichen Melodien die Grundlage bildeten, einmal die zugehörigen Texte. Aber es ist bezeichnend für die einende Mentalität dieser Werke, dass es hin und wieder zu Parallelen in der Titelgebung gekommen ist, die ihre Fortsetzung auch in der Musik haben.⁵⁶³ Natürlich musste es zu inhaltlichen Überschneidungen zwischen den einzelnen Sammlungen kommen, da es im Fundus der Volksmusik eben Themenkreise gibt, die eine wichtige wiederkehrende Rolle spielen und deshalb häufig besungen werden. Sie mussten in Bartóks pädagogischen Werken ihre Spuren hinterlassen – Ernte, Festtage, Brautwerben, Hochzeit, Kinderspiele. Interessant sind nun jene Momente, in denen die Grenze zwischen Volksliedmelodie und neuer Vertonung verschwimmt. Das Thema Kinderspiel findet sich im ersten Heft von *Für Kinder* in den Stücken Nr. 5 *Spiel*, Nr. 8 *Kinderspiel* und Nr. 10 *Kindertanz*. Wie im Chorstück *Játék* (»Spiel«) entsteht der kindliche Schwung dort aus einem ständigen Wechsel zwischen Komplementär- und Homorhythmik und dem Spiel mit einfachen rhythmischen Patterns aus Vierteln und Achteln innerhalb des $\frac{3}{4}$ -Takts. Ein anderes Beispiel: Der fröhlich-zackige Charakter von Nr. 36 *Lied der Betrunkenen* im zweiten Heft findet im Chorstück *Resteknek nótája* (»Lied der Faulen«) seine Entsprechung. Eine auffällige melodische Ähnlichkeit besteht auch zwischen *Ne hagyj itt!* und dem dritten Stück aus dem ersten Heft von *Für Kinder*:



Nbsp. 161: *Für Kinder*, Heft 1, Nr. 3.



Nbsp. 162: Der Beginn von *Ne hagyj itt!* (Sopran).

563 Dabei ist darauf hinzuweisen, dass die deutschen und ungarischen Titel in der 1998er Ausgabe von *Für Kinder*, auf die hier Bezug genommen wird, keine originalen Benennungen sind. Sie sind Rückübersetzungen aus einer englischen Ausgabe, vgl. Bartók, Péter: Anmerkungen des Herausgebers, in: Béla Bartók: *Für Kinder*, hrsg. v. Péter Bartók, Budapest 1998, S. 52. Da es hier aber weniger um die genaue Wortwahl als um bestimmte inhaltliche Motive geht, ist dieser Umstand zu verschmerzen.

Melodische Ähnlichkeit findet sich auch zwischen *Keserves* (»Bitternis«) und Nr. 7 *Wehmut* aus dem dritten Heft von *Für Kinder*:

Nbsp. 163: *Für Kinder*, Heft III, Nr. 7 *Wehmut* (Oberstimme, T. 1–4).

Nbsp. 164: *Keserves* (Sopran, T. 1–5).

Bartók bediente in seiner Textauswahl für die 27 *Chöre* bestimmte Genres der Volksdichtung und ließ melodische Vorbilder in seine Vertonungen einfließen, die ihm aus seiner jahrelangen Beschäftigung mit Musikfolklore bestens vertraut waren. Das Ergebnis ist eine Art idealisiertes Volksmusikidiom aus der Perspektive des Komponisten. Derartige Genrespuren finden sich auch zwischen dem zweiten Satz von *Aus vergangenen Zeiten* und dem fabelhaften *Cipósütés*.

27 ZWEI- UND DREISTIMMIGE CHÖRE A CAPPELLA 301

Beiden Stücken ist nicht nur der humorvolle Charakter gemeinsam – bei *Aus vergangenen Zeiten* allerdings nur vordergründig –, sondern auch die Art der sukzessiv steigenden Erzählung: hier vom Mähen bis zum gebackenen Brot, dort von einer Handvoll Kastanien bis zu den Stockschlägen des Herrn. Erneut gibt es Anzeichen für ein genreartiges Denken. Für den vorwärtstreibenden Schwung beider Stücke sorgen schnelle Tonrepetitionen, denen auf unbetontem Taktteil Wechsel- oder Durchgangsnoten folgen, abwechselnd über und unter dem wiederholten Ton:



Nbsp. 165: Der einstimmige Beginn von *Cipósütés*: »In meinem Garten mähen zwei Krähen.«

87 *pp*

Bú - zát a - dom, bú - zát a - dom mol - nár - nak, mol - nár - nak,
 Wei - zen geb ich dann dem Müll - ler, Müll - ler her, Müll - ler her,

pp

Bú - zát a - dom, bú - zát a - dom mol - nár - nak, mol - nár - nak,
 Wei - zen geb ich dann dem Müll - ler, Müll - ler her, Müll - ler her,

pp

- nek.
 her.

Bú - zát a - dom, bú - zát a - dom
 Wei - zen geb ich dann dem Müll - ler,

Nbsp. 166: *Aus vergangenen Zeiten*, zweiter Satz: In dieser Variante des Satzanfangs wird die Ähnlichkeit zu *Cipósütés* deutlich.

Ein Vergleich der Kinderchöre mit Bartóks vokalen Volksliedbearbeitungen fällt dagegen weit unergiebig aus als jener mit anderen pädagogischen Sammlungen. Der Grund dafür ist ganz einfach, dass die Chöre mit ihrer zwei- und dreistimmigen Besetzung für hohe Stimmen dort kein Gegenstück haben. Auf vokalem Gebiet sind sie ein Unikum. Nur in den instrumentalen Volksliedarrangements aus den *Duos* und aus *Für Kinder* finden sie ein aufschlussreiches Spiegelbild. Trotzdem tauchen Grundprinzipien des Chorsatzes aus den *Szekler Volksliedern* für Männer- und den *Ungarischen Volksliedern* für gemischten Chor in reduzierter Form auch in den 27 *Chören* auf: tonale Wechsel in Phasen, vorwiegend konsonante Harmonik, Parallelführungen in Terzen oder Sexten, Abwechslung zwischen polyphonen und homophonen Abschnitten, zwischen parlandoartiger und textunabhängiger Vertonung. Die Kinder- und Frauenchöre bedienen zwar ein neues Medium, gehören aber im Prinzip derselben stilistischen Gruppe an wie die fast zeitgleich komponierten Männerchöre *Aus vergangenen Zeiten*.

Adäquate Übersetzungen von Lyrik sind grundsätzlich eine schwierige Sache, wenn nicht nur der sinngemäße Inhalt, sondern auch alle möglichen Eigenheiten der gebundenen Sprache berücksichtigt werden sollen. In Vertonungen vermehren sich die Probleme, weil die musikalische Umsetzung die sprachrhythmischen und -melodischen Alternativen für den Übersetzer weiter einschränken kann. So weit, so bekannt. Weil die Aufgabe der Übersetzung oft enorm undankbar sein kann, ist es auch nicht unbedingt statthaft, Detailkritiken an Textübertragungen von Vokalmusik vorzunehmen. Wenn hier trotzdem einige Beispiele angeführt werden, dann nicht mit tadelnd erhobenem Zeigefinger, sondern um anschaulich zu machen, wie unmittelbar die Musik der 27 Chöre mit ihren Texten verbunden ist.

Meines Wissens gibt es zu den Chören bislang keine vollständige Ausgabe mit englischen oder deutschen Textunterlegungen. 1953 erschien immerhin eine ungarisch-deutsche Ausgabe von 18 Chören,⁵⁶⁵ und zu den sieben orchestrierten Stücken existieren englische Übertragungen. Interessanterweise hat Bartók in seinen korrigierten Exemplaren der Erstausgabe zu jedem der 27 Sätze deutsche und englische Übersetzungen der Titel notiert.⁵⁶⁶ Womöglich trug er sich zumindest zeitweise mit dem Gedanken, eine mehrsprachige vollständige Ausgabe vorzubereiten.

In einer 1942er Ausgabe mit sechs der 27 Chöre⁵⁶⁷ wird die Zeile aus *Ne hagyj itt!* »Be is boronálom sűrű könnyeimmel, jaj!« (»Ich egge ihn [den Weg] mit meinen dichten Tränen, ach!«) übersetzt mit: »And that road I'll harrow with my sad tears falling, oh.« Der Sinn des ungarischen Originals ist hier sorgfältig bewahrt worden, allerdings musste dafür eine schöne musikalische Wendung aufgegeben werden:

Be is bo - ro - ná - lom Sű - rű könny - nye - im - mel, jaj! —
 And that road I'll har - row with my sad tears fal - ling, oh. —

Be is bo - ro - ná - lom könny - nyel, Be is
 I will plough it, I will sow it, And that

Nbsp. 167: *Ne hagyj itt!* (T. 19–25), ohne Orchesterstimmen.

Während im ungarischen Original die Unterstimme auf »könyel« (»mit Tränen«) Halt macht, verharret die englische Übersetzung auf dem nicht emotional besetzten »sow«. Ein noch

⁵⁶⁵ Bartók, Béla: *Achtzehn Chorlieder*, Mainz 1953, erschienen bei B. Schott's Söhne. Der Name des Übersetzers ist nicht angegeben, die ungarischen Originaltexte sind den deutschen Übersetzungen unterlegt.

⁵⁶⁶ Sie sind in einer Übersicht am Ende des Kapitels aufgelistet.

⁵⁶⁷ Bartók, Béla: *Six Children's Choruses by Bela Bartók* [sic], London 1942, erschienen bei Boosey & Hawkes. Die englische Übersetzung stammt von Elizabeth Herzog, die ungarischen Originaltexte fehlen.

stärkerer Effekt ist das bitter klingende *His* bei »sűrű« (»dicht«), gleichzeitig der Hochton der Phrase. Dieses Moment geht im Englischen verloren, weil der Hochton auf »with« fällt. Kompensiert wird das ein wenig dadurch, dass die absteigende Linie das nur im Englischen vorkommende »falling« illustrieren kann.

Ein Beispiel aus der ungarisch-deutschen Ausgabe betrifft den Text und seinen inneren Zusammenhang: Zu *In steiler Felsen Höh'* (*Senkim a világon*) ist links die tatsächliche Übersetzung der Ausgabe zu sehen, rechts eine möglichst wörtliche:

In steiler Felsen Höh',	In den Hügeln ist meine Wohnstatt,
dort ist mein Heimatland,	Niemanden hab' ich auf der Welt,
Wo kein Mensch zu mir fand,	Des ruhigen Flusses
Nur des Baches Rauschen.	Rauschen nur hör ich.
Sein Lied zur Sommerszeit	Der sommerliche Fluss
Muß schweigen im Winter,	Schläft im Winter,
Traurig mein Herze bleibt,	Doch mein wehmütiges Herz
Findet Ruhe nimmer.	Kommt nie zur Ruhe.
Im dunklen Walddickicht	In den Wäldern ist meine Wohnstatt,
Nie ein Mensch zu mir spricht ...	Niemanden hab' ich auf der Welt!

Die deutsche Übersetzung gibt nicht nur die Zeile »Habe niemanden auf der Welt« auf – im Ungarischen immerhin der Titel des Stücks –, sondern auch die Überleitung vom schlafenden Fluss zum ruhelosen Herzen. Auch die Wiederholung der Anfangsverse, die im Ungarischen den Eindruck von Resignation verstärkt, ist in der Übersetzung nicht mehr zu finden. Ohne es zu wollen, hat also die Übertragung ins Deutsche die einfache, poetische Schönheit des Ursprungstexts weitgehend eliminiert. Weil Bartóks Vertonung sehr eng damit interagiert, ist davon natürlich das Chorstück in seiner Gesamtheit betroffen.⁵⁶⁸

Derartige Fälle sind unvermeidliche Konsequenzen von Übersetzungen, die immer Kompromisse zwischen inhaltlicher Genauigkeit und musikalischer Stimmigkeit eingehen müssen. Eine vollwertige Alternative werden Übersetzungen der Bartók'schen Vokalmusik daher nie sein können. Die ungarische Sprache bleibt somit selbst dort, wo vergleichsweise gelungene Übersetzungen zur Verfügung stehen, eine Hürde für den vollständigen Zugang zu diesen Werken.

⁵⁶⁸ Das Text-Musik-Verhältnis in *Senkim a világon* ist weiter oben eingehender beleuchtet worden.

Originaltitel	Bartóks Übersetzungen
<i>Tavas</i>	Frühlingslied / Spring
<i>Ne hagyj itt!</i>	Verlass mich nicht / Do not leave me
<i>Jószágigéző</i>	Beschwörungslied / Enchanting Song
<i>Levél az otthoniakhoz</i>	Brief an die Heimgebliebenen / Lettre [sic] to those at home
<i>Játék</i>	Spiellied / Playsong
<i>Leánynéző</i>	Mädchenschau / Suit of a maiden
<i>Héjja, héjja, karahéjja!</i>	Habicht / Havok
<i>Ne menj el!</i>	Geh nicht fort / Do not go away
<i>Van egy gyűrűm, karika</i>	Scherzlied / A Joke
<i>Senkim a világon</i>	Verlassen / Forsaken
<i>Cipósütés</i>	Brotbacken / Breadbaking
<i>Huszárnóta</i>	Huszarenlied / Huszar's Song
<i>Resteknek nótája</i>	Lied der faulen Leute / Lazy person's song
<i>Bolyongás</i>	Umherirren / Wandering
<i>Lánycsúfoló</i>	Spottlied auf Mädchen / Mockery of girls
<i>Legénycsúfoló</i>	Spottlied auf Burchen [sic] / Mocking of youth
<i>Mihály napi köszöntő</i>	Michaelstagslied / Song of Michael's day
<i>Leánykérő</i>	Freiungslied / Wooing of a girl
<i>Keserves</i>	Lied des Kammers / Sorrow
<i>Madárdal</i>	Vogellocken / Birdsong
<i>Csujogató</i>	Tanzlied / Dance-Song
<i>Bánat</i>	Trauer / Grief
<i>Ne láttalak volna</i>	Hätt' es Gott gegeben / I shouldn't have seen you
<i>Elment a madárka</i>	Wegflog [sic] das Vögelchen / The little bird went away
<i>Párnás táncdal</i>	Polstertanz-Lied / Cushion Dance
<i>Kánon</i>	
<i>Isten veled!</i>	Gott mit dir mein Liebchen / Fare-well

Abb. 19: Bartóks eigene Übersetzungen der Titel, handschriftlich festgehalten in korrigierten Exemplaren der Erstausgabe.

3 Zusammenfassung und Schlussfolgerungen

3.1 Stil

In den sechs originalen Vokalwerken Bartóks lässt sich die Ausprägung zweier unterschiedlicher Vokalstile beobachten. Sie haben viel mit dem Unterschied von Solo- und Chorgesang zu tun, gehen darin aber nicht vollständig auf: der eine vertritt eine gezielt sprachensible, der andere eine sprachunabhängige, rein musikalisch motivierte Art der Vertonung. Darin besteht eine Parallele zu den zwei großen Stilausprägungen der Volksmusik, wie Bartók sie auffasste: dem *Parlando* und dem *Tempo giusto*. Die zugespitzte Unterscheidung dieser beiden Kategorien ist 1933 in einem Brief an *The Music News* vom Komponisten selbst formuliert worden: Sowohl Musik »in freiem *Parlando*-Rhythmus« als auch jene »in festem Tanzrhythmus« seien gleichberechtigte Äußerungen eines musikalischen Instinkts und die beiden ausschließlichen Typen eines »Urzustands der Musik«. ⁵⁶⁹ Das *Parlando*, das ihm für sein eigenes Komponieren vorschwebte, hatte seine erste Anregung durch den alten Stil des ungarischen Volksliedes erhalten, der ihm als besonders wertvoll und zukunftssträchtig am Herzen lag. Der Vokalstil der *Blaubart*-Oper und der Lieder op. 15 und 16 zehrt maßgeblich von diesem Stilvorbild und nimmt typische Merkmale wie eine sorgfältige Anlehnung an den Sprachrhythmus, einleitende Tonrepetitionen mit breitem Auslaufen der Phrasen, einfache Melodiebögen und die Verwendung verschiedener Modi in sich auf. Der Anspruch ist von Anfang an keine bloße Volksmusikreminiszenz, sondern eine gründliche Integration dieses Vokalideals in die eigene Tonsprache. Noch in den A-cappella-Chören, obwohl sie dem *Parlando* weit weniger verpflichtet sind als die Oper und die Klavierlieder, ist dieser Einfluss zu erkennen.

Die Notation dieses sprachsensiblen Rhythmus hat Bartók nicht immer auf gleiche Weise gehandhabt. Die Wahl bestand grundsätzlich zwischen einem minutiösen Ausnotieren der zu singenden Notenwerte und dem Vertrauen auf die ausführenden Sänger, einen ebenmäßigen Rhythmus durch behutsame Schwankungen verlebendigen zu können. In *Aus vergangenen Zeiten* begegnet uns ein $\frac{9}{16}$ -Takt als Sinnbild für die erste Methode, während *Herzog Blaubarts Burg* die Stimmigkeit des *Parlando* in die Hände der Solisten legt. ⁵⁷⁰ In jedem Fall ist eine *Parlando*-Melodielinie bei Bartók nicht unbedingt an komplexer Rhythmusnotation oder ausdrücklicher Vortragsangabe zu erkennen: Wichtiger ist, ob im Zusammenspiel mit der Begleitung rhythmische Flexibilität möglich ist oder nicht.

⁵⁶⁹ Szabolcsi (Hrsg.): *Weg und Werk* (1957), S. 273 f. Die Stelle ist im *Blaubart*-Kapitel bereits angesprochen worden.

⁵⁷⁰ Was die Partitur nicht ausdrücklich vorschreibt, hat Bartók – wie im Kapitel zur Oper bereits angesprochen – in einem Brief an Ernst Latzko formuliert, den Vortrag »im festen Rhythmus (*tempo giusto*)« abgelehnt und »eine Art Sprechgesang« eingefordert. Vgl. Bartók: *Briefe II* (1973), S. 50.

Bei genauer Notation führt die freie Rhythmik des Parlando häufig zu ständig wechselnden Taktvorzeichnungen. Diese sind dann rein quantitativ zu verstehen, als Reaktion auf die unregelmäßige Länge frei rhythmisierter Melodiephrasen. Mitunter ist dieser Umstand auch in Bartóks Entwürfen verschiedener Werke nachzuvollziehen: Taktstriche schlängeln sich zwischen Noten und Vortragsangaben hindurch und sind eindeutig nachträglich gezogen worden, als quantitative Einteilung eines Abschnitts, der keinem regelmäßigen Taktschema folgt. Die genannte $\frac{9}{16}$ -Stelle in *Aus vergangenen Zeiten* ist ein Beispiel dafür. Auch im Entwurf zu *Az őszí láрма* aus Opus 16 sind die (heutigen) Takte 18 bis 21 in dieser vielsagenden Weise notiert.

Die starke Orientierung an Sprachmelodie und -rhythmus und augenblicklicher Emotionalität hat bei den Solo-Vokalpartien oft zu einer bewussten Vernachlässigung von innerem musikalischen Zusammenhang geführt. Dieser wird dann maßgeblich von der Instrumentalbegleitung geschaffen, was besonders zugespitzt in den *Fünf Liedern* op. 15 zu beobachten ist. Man kann eine Parallele zum Vokalstil von Schönbergs *Moses und Aron* ziehen, wo Moses sich fast ausschließlich in Sprechstimme äußert, während der eigentliche musikalische Zusammenhang des Werks, insbesondere durch die Ableitung der Musik aus einer einzigen Zwölftonreihe, im Orchester aufgebaut wird.

Allerdings gehören in den Bereich des Bartók'schen Parlando auch Quasi-Motive in den Solo-Vokalpartien. Sie sind direkt aus bestimmten Worten oder Wortfolgen und ihrer Prosodie abgeleitet und dabei rhythmisch und diastematisch so wandelbar geformt, dass das Grundthema oder -motiv nicht ermittelt werden kann – daher die Bezeichnung als »Quasi-Motiv«. Entsprechende Beispiele fallen in *Herzog Blaubarts Burg* und *A vágyak éjjele* (»Nacht der Sehnsucht«) auf, daneben auch im Ady-Lied *Nem mehetek hozzád* (»Ich kann nicht zu dir gehen«): Aus Judiths Ausruf »Kékszakállú« (»Herzog Blaubart«) und den Refrainzeilen »Ez most a vágyak éjjele« (»Dies ist jetzt die Nacht der Sehnsucht«) und »Én meghalok« (»Ich sterbe«) entstehen durch die jeweilige Sprachmelodie und die Wortbetonungen motivische Konturen. Sie haben nie die Bestimmtheit von Themen, sondern sind in ständiger rhythmischer und diastematischer Variation begriffen. Als Anregung für diese Technik kommt zunächst die Alltagssprache in Frage. Ein bestimmter Wortlaut wird bei jeder seiner Wiederholungen in Tonhöhe und Rhythmus schwanken, zumal wenn sich die mitschwingende Emotion des Sprechers verändert; aber innerhalb eines gewissen Rahmens wird eine gleichbleibende Prosodie erkennbar sein. Ein anderes, musikalisches Vorbild können die Quasi-Motive aber auch in der Volksmusikpraxis haben, wo durch leichte Schwankungen oder bewusste Ornamentierungen ein Melodieabschnitt bei jeder seiner Wiederholungen anders klingen kann. Und nicht zuletzt hat auch die europäische Kunstmusiktradition insbesondere im Zusammenhang mit der Sonatensatzform viele Komponisten dahin gebracht, Themen in einem kontinuierlichen Durchführungs- und Variationsprozess zu halten. Bartók selbst hat sich diese Kompositionsweise besonders zu eigen gemacht; schon in seinem 1. *Streichquartett* ist sie zu einem besonderen Charakteristikum des Werkes geworden. Auf eigentümliche Weise überschneiden sich hier also Kompositionstechniken absoluter Musik, Volksmusikpraxis und ein sprachsensibler Vertonungsstil. In dieser melodischen Variationstechnik kommen sich Solo-Vokalstil und Instrumentalmusik Bartóks erstaunlich nahe.

Die wesentliche Grundlage für den Solo-Vokalstil sind stets in sich geschlossene Melodiephrasen, deren Wechsel untereinander die Versgliederung der Texte nachvollzieht. Dabei herrscht fast ausschließlich Syllabik vor, die einzig nennenswerte Ausnahme davon bilden die Soli der *Cantata profana*. Das sind alles in allem konventionelle Prinzipien, die Behandlung der menschlichen Stimme wird nicht neu erfunden. Hier gilt noch ein traditioneller Rahmen, während andere avantgardistische Strömungen wie die Neue Wiener Schule zeitweise eine bewusst starke Verzerrung der Vokalmelodik anstreben. Innovation zeigt sich bei Bartók eher im Detail: Meist gilt von Phrase zu Phrase neues Tonmaterial, verschiedene Tonräume wechseln einander ab und zeichnen die Versabfolge auch durch tonale Wechsel nach. Es entsteht eine Art horizontaler Polymodalität oder -tonalität. In *Herzog Blaubarts Burg* und in den Liedern ist das deutlich zu sehen. Die verwendeten Skalen umfassen ein Spektrum von traditionellen Modi und Pentatonik bis hin zu alternativer Diatonik, Distanzskalen, nicht-diatonischen Modi und manchmal auch freien chromatischen Bildungen. Der Singstimme steht dafür grundsätzlich der gesamte Zwölftonraum zur Verfügung. Die Chorwerke zeigen eine analoge Umsetzung dieses Prinzips in der Mehrstimmigkeit und verändern das jeweils gültige Tonmaterial von Abschnitt zu Abschnitt, von Phrase zu Phrase, manchmal abrupt, manchmal in Übergängen. In Bartóks Instrumentalmusik ist ein derartiger Umgang mit Tonalität ebenfalls ein Stilmerkmal, nur eben ohne die sinnfällige Anpassung an die Versgliederung der vertonten Texte.

In den Chorwerken wird gegenüber dieser sprachsensiblen Richtung ein eher sprachunabhängiger Vokalstil wichtig: gleichmäßiges, kaum verändertes Taktmetrum, geringe Bandbreite an verwendeten Notenwerten, einfache Rhythmik der Einzelstimmen. Hier sind motivische Zusammenhänge merklich wichtiger als Wortbetonungen und Prosodie. Insbesondere polyphone Passagen sind auf diese Weise gebaut; die verflochtene Gesamtstruktur steht gegenüber der Sprachbetonung der Einzelstimmen klar im Vordergrund. Wie im Particell-Entwurf der *Cantata profana* zu sehen ist, konnte dadurch der ungarische Text den ursprünglich rumänischen ersetzen, ohne zu allzu vielen rhythmischen Angleichungen zu führen. Aber der Chorklang verzichtet nicht vollends auf die Parlando-Ästhetik. Jedes der Chorwerke hat Momente, in denen der Chor sich die Eigenschaft einer Solostimme gibt, zum Unisono verschmilzt und die Möglichkeit erhält, in sprachsensiblen Rhythmus zu fließen. Begleitende Stimmen gehen hier in Haltetöne oder andere flächige Figuren über, um dieser rhythmischen Entfaltung nicht in die Quere zu kommen. Diese Momente haben immer eine eindringliche, spannungsgeladene Wirkung. In der *Cantata profana* beschreibt so der Chor die Verwandlung der Söhne, in *Aus vergangenen Zeiten* werden Refrains in dieser Weise gesungen, und in den 27 Chören hören wir ähnliche Passagen in vielen der schwermütigen Stücke. Der Parlando-Stil wird hier zu einem bevorzugten Träger eindringlicher Stimmungen. Das passt zu der Wertschätzung, die Bartók seit den Anfangstagen seiner Tätigkeit als Volksmusikforscher mit dieser Singweise verband. Dieser Sonderstatus hat bis in die letzten Vokalwerke hinein seine Gültigkeit.

In den Zusammenhang mit diesem sprachsensiblen Stil gehört außerdem das Spiel mit dem harmonischen oder tonalen Kontrast zwischen Singstimme und Instrumentalbegleitung. Die flexible Entwicklung der Singstimme verschafft sich nicht nur rhythmische Selbständigkeit, sondern macht sich auch von der umgebenden Harmonik frei und baut eine eigene tonale Sphäre

auf. Bei *Herzog Blaubarts Burg* ist dieser Kontrast nicht durchgehend ausgeprägt gewesen, sondern nur dort, wo er als Mittel der Textkommentierung dienen konnte. Die Klavierlieder haben ihn dagegen intensiv ausgeschöpft: Die Gedichte ertönen in einer sehr unabhängig gestalteten Melodik über dem kühnen harmonischen Untergrund des Klaviers.

Die Harmonik des homophonen Chorsatzes wiederum ist relativ konsonant. Bartók zeigt eine klar erkennbare Vorliebe für Parallelführung in Sexten, Terzen, Quartsext- oder Sextakkorden. Für Akkordparallelen an sich ist vermutlich Debussy eine wichtige Anregung gewesen; darauf ist in der Forschung schon verschiedentlich hingewiesen worden. Für Terzketten muss ein so spezifisches Vorbild wohl eher nicht gesucht werden. Zweistimmigkeit in Terzen kann als weit verbreitete Gesangspraxis auf verschiedene Art und Weise seinen Weg in Bartóks Präferenzen gefunden haben. Jedenfalls hat Parallelakkordik mehrere prominente Momente in seiner Instrumentalmusik,⁵⁷¹ bevor sie in seinen Chorwerken auch in vokalem Gewand zu hören ist. Während Parallelführungen in der Instrumentalmusik oft zu einem Verwischen tonaler Zugehörigkeit führt – man denke an die Klavierbegleitung in *Nyár* –, werden sie im Vokalsatz meist so angewandt, dass sie zu tonaler Stabilität beitragen. Das »Erzählthema« der *Cantata profana* ist dafür ein Beispiel. Überhaupt ist die (latente) Harmonik der Vokalpartien im Vergleich zum Instrumentalapparat durchgehend konsonanter und tonal konventioneller. In manchen der Vokalwerke hat dies zu interessanten Kontrasten zwischen einer dissonanzreichen Begleitung und einer tonal einfachen Gesangsmelodik geführt. Die A-cappella-Chöre zeigen aber durch ihre gemäßigte Harmonik, dass es nicht allein um den Kontrast ging, sondern dieser Unterschied bewusst im Hinblick auf die Singstimmen gesetzt wurde: Vokalpartien sind zwar nicht frei von dissonanten Reibungen, werden aber dort, wo es keinen Instrumentalpart gibt, harmonisch insgesamt dissonanzärmer gebaut als reine Instrumentalsätze.

Wo Singstimme und Begleitung tonal nicht übereinkommen, kommt es per se zu bimodalen oder -tonalen Wirkungen. Trotz derartiger Kontraste ist Bitonalität aber kein ständiger Begleiter der Solo-Vokalwerke. Bartók selbst hat sich in späteren Jahren dankenswert deutlich dazu geäußert:

For instance, you cannot expect to find among our works one in which the upper part continuously uses a certain mode and the lower part continuously uses another mode. So if we say our art music is polymodal, this only means that polymodality or bimodality appears in longer or shorter portions of our work, sometimes only in single bars. So, changes may succeed from bar to bar, or even from beat to beat in a bar.⁵⁷²

Als Musterbeispiel für Bartók'sche Bitonalität wird gerne die 1. *Bagatelle* herangezogen, in der die bitonale Anlage auf den ersten Blick erkennbar ist: In der rechten Hand sind vier Kreuze, in der linken Hand vier B vorgezeichnet, beide Systeme beschränken sich durchgehend auf die

571 Man denke an die *Bagatellen* für Klavier (Nr. 11), die fünfte Tür in *Herzog Blaubarts Burg* oder das 1. *Klavierkonzert*.

572 Vgl. Bartók: *Harvard Lectures* (1992), S. 370.

vorgegebene Skala. Hier wird wie anhand eines Versuchsaufbaus im Schaukasten eine bitonale Anordnung präsentiert und in Miniaturform durchführt. Auf so abgezielte, anschauliche und auf die Spitze getriebene Art und Weise kommt Bitonalität aber nirgends sonst in Bartóks Musik vor. Tonal unterschiedlich angelegte Ebenen der Musik verursachen chromatische Reibungen, können aus dieser Situation heraus aber auch wieder zu einer übereinstimmenden Tonalität verschmelzen. Bitonale Passagen können Übergangsphasen zwischen ansonsten tonal stabilen Abschnitten sein. Zudem verschwimmen die Grenzen zwischen Bitonalität und chromatischer Schreibweise mitunter sehr schnell. Von daher ist Bitonalität kein Standardprinzip der Solo-Vokalwerke, auch wenn darin ein mögliches Mittel der Textauslegung besteht.

Lautmalerei oder ähnliche plastische Klangwirkungen zur Textumsetzung, sowohl instrumental als auch vokal, sind ein Mittel, das nur unregelmäßig in den Vokalwerken auftaucht. In *Herzog Blaubarts Burg* werden sie, wie auch in den übrigen Bühnenwerken, massiv vom Orchester verwendet. Insofern liegt das Bartók'sche Musiktheater hier auf einer Linie. Aus den originalen Vokalwerken verschwinden klangmalerische Effekte danach aber wieder weitgehend. Die Ady-Lieder machen allenfalls punktuell Gebrauch davon. Dafür greifen die *20 ungarischen Volkslieder*, stilistische Nachzügler auf dem Gebiet des Volksliedarrangements, im Klavierpart relativ häufig darauf zurück. Die *Cantata profana*, obwohl gerne als quasi-szenisches Werk verstanden, verzichtet wieder weitgehend auf diese Mittel. Erst mit den A-cappella-Chören kommen lautmalerische oder madrigalistische Effekte wieder in die originalen Vokalwerke zurück. Zum ersten Mal überhaupt tauchen sie jetzt im Vokalklang auf.

Innerhalb der Vokalmusik hat es also offenbar keine grundsätzliche stilistische Haltung Bartóks zu klangmalerischen Effekten gegeben. Sie sind auch nicht auf einzelne Genres oder Schaffensphasen beschränkt und haben, wenn sie angewendet werden, nicht immer den gleichen Stellenwert: Für *Herzog Blaubarts Burg*, *Aus vergangenen Zeiten* und einige der Kinder- und Frauenchöre haben sie wichtige strukturelle Funktionen, während sie in Opus 16 eher eine kolorierende Rolle spielen. Die Entscheidung für oder gegen derartige Mittel hatte einen wichtigen Einfluss auf den Gesamtcharakter eines Werkes und hing eng damit zusammen, wie Bartók die vertonten Texte vermittelt wissen wollte. Eine wohldosierte plastische Textumsetzung ist im engagierten *Aus vergangenen Zeiten* und in den verspielten *27 Chören* offensichtlich ein probates Mittel für die Vertonung gewesen, wurde aber in der *Cantata* nicht benötigt. Welche Gründe genau dafür oder dagegen sprachen, ist Sache der Spekulation. Nur bei den Solo-Vokalpartien ist leicht zu verstehen, warum sie grundsätzlich frei von solchen Effekten waren. Es hätte sich schlecht mit der sprachsensiblen Gestaltungsweise vertragen, die hier maßgeblich war.

In Bartóks vokaler Schreibweise zeigt sich an mehreren Merkmalen das für ihn so charakteristische Nebeneinander von Tradition und Innovation: so das Festhalten an kohärenten Melodiebögen bei gleichzeitiger tonaler Offenheit. Die Singstimme der Kunstlieder bewegt sich häufig tonal und rhythmisch frei über dem Klavieruntergrund, hat zuweilen »keinen musikalischen Sinn« und bildet dennoch immer wieder kleine Formeinheiten in Gestalt gleich gebauter Melodiephrasen. Traditionelles und Progressives zeigt sich auf ganz andere Weise in der Höhepunktgestaltung der Vokalwerke: Wichtige klimaktische Momente in *Herzog*

Blaubarts Burg, Opus 15 und der *Cantata profana* orientieren sich an der Ästhetik der spätromantischen Oper zwischen Wagner und Strauss: Über rhythmisch stark bewegter Instrumentalbegleitung breitet sich die Singstimme in hohem Register in einem langgezogenen Melodiebogen aus:

The image shows two systems of a musical score. Each system consists of a vocal line (soprano) and a piano accompaniment (piano and bass). The vocal line is written in a high register and features a long, continuous melodic line. The lyrics are in Hungarian and German. The piano accompaniment is highly rhythmic and complex, with many sixteenth and thirty-second notes. The first system has a forte (f) dynamic marking. The second system has a mezzo-forte (mf) dynamic marking.

System 1:

Vocal: *f* Kék - - - - - sza
Her - - - - - zog

System 2:

Vocal: kál - - - - - lú!
Blau - - - - - bart!

Nbsp. 168: Ein Zwischenhöhepunkt in *Herzog Blaubarts Burg* (Ziff. 16, T. 7 ff.).

The image shows a single system of a musical score. It consists of a vocal line (soprano) and a piano accompaniment (piano and bass). The vocal line is written in a high register and features a long, continuous melodic line. The lyrics are in Hungarian and German. The piano accompaniment is highly rhythmic and complex, with many sixteenth and thirty-second notes. The first system has a forte (f) dynamic marking. The second system has a mezzo-forte (mf) dynamic marking.

System 1:

Vocal: *f* po - gány, - - - - - nisch
heid - - - - -

System 2:

Vocal: *f* po - gány, - - - - - nisch
heid - - - - -

sze - rel - - - ke - - mes
trun - - - ke - - nem

7 9 13
6 11

dim. - - - - - pp
má - mo - ra a vér - - nek.
Tau - mel des Ent - zü - - ckens!

espr. f p

Nbsp. 169: Der Höhepunkt in *Az én szerelmem* (Fünf Lieder op. 15).

210 pp
A mi szá - junk töb - bé Nem i - szik po - hár - ból, Csak_ hű - vös
Un-ser Mund leert nie mehr Eu - re vol - len_ Be-cher, Trinkt nur aus

pp mf

p cresc. f

for - - - - - rás - ból.

kla - - - - - rem Quell.

poco rit.

p cresc. f

(tremolo)

Nbsp. 170: Der Höhepunkt der *Cantata profana* am Ende des zweiten Satzes.

Die Singstimme dehnt die Worte in bedeutungsvolle Länge, während die innere Aufgewühltheit, die Spannung des Moments im bewegten Instrumentalpart ihr Spiegelbild findet.

Im Gegensatz dazu fällt mehrmals eine völlig entgegengesetzte Höhepunktgestaltung auf, zum Teil in den gleichen Werken. Zu *Herzog Blaubarts Burg* ist bereits – in Anlehnung an die spezielle Dramaturgie des modernen Einakters – auf die Platzierung eines negativen Höhepunkts hingewiesen worden. Sehr ähnliche Momente finden sich auch in *Opus 16* und in der *Cantata profana* und zeigen die Möglichkeit einer alternativen dramaturgischen Verdichtung:

Kékszakállu
Blaubart *p*

Fog-jad... Fog-jad... Itt a he-te-dik kulcs.

Nimm... Nimm... Auch den sie-ben-ten nimm.

mp

mf espr.

Nbsp. 171: Der Anti-Höhepunkt in *Herzog Blaubarts Burg*, die Übergabe des siebten Schlüssels.

72

S én meg - ha - lok.
Ich ster - be hin.

pp

Nbsp. 172: Der Anti-Höhepunkt am Schluss von *Nem mehetek hozzád*.

pp

De mi nem me-gyünk!
Doch wir ge-hen nicht!

pp

Nbsp. 173: Die Ablehnung des Hirschsohnes in der *Cantata profana*.

Bloße Worte werden in (fast) unbegleitete Stille hineingesprochen – und zwar vor allem leise, völlig ohne sängerisches Pathos. Der melodische Impuls ist minimal, Tonrepetitionen überwiegen, fast handelt es sich um die Schönberg'sche Sprechstimme. Die Aussage soll unverhüllt und mit ungeschönter Wucht treffen.⁵⁷³ Zum Vergleich ein Blick auf Wagners *Walküre*, wo ein ähnlicher Schlüsselmoment wie in der *Cantata profana* auskomponiert wurde. Siegmund weist dort aus Liebe zu Sieglinde die Aufnahme nach Walhall ab und hat die schicksalsschwangeren Worte zu sprechen: »Zu ihnen folg ich dir nicht!« Sein Ausruf wird effektiv vom Orchester verstärkt und erhält seine stiltypische Überhöhung.

⁵⁷³ Im Falle der *Cantata* ist interessant zu beobachten, dass dieser »negative« Höhepunkt vor dem positiven – dem Schlussornament des Tenors – eintritt, während in *Herzog Blaubarts Burg* die Reihenfolge umgekehrt ist: ein Fingerzeig darauf, dass der Schluss der *Cantata* nicht so negativ sein kann, wie von manchen Analytikern interpretiert.



Nbsp. 174: Richard Wagners *Walküre*, zweiter Aufzug, vierte Szene: Siegmund entsagt der Walhall-Seligkeit.

In der »Parallelstelle« der *Cantata* verlässt sich Bartók dagegen rein auf die Wirkung der Worte. Die Ablehnung der Rückkehr wird vom Lieblingssohn trocken und unbegleitet ausgesprochen. Obwohl der Vokalpart bei Bartók lange Zeit ein geringeres dramatisches und atmosphärisches Gewicht hatte als der Instrumentalpart, wird ihm in punktuellen Situationen auch ganz alleine Überzeugungskraft zugetraut. Dann werden in Abwendung von einem ausladend romantischen Höhepunktstil entscheidende Aussagen zu einer nüchternen, konzentrierten Zuspitzung verwendet.

3.2 Texte und Sprachen

In seinen Vertonungen vollzieht Bartók die Gliederung der Texte nach und lässt die einzelnen Verse durch eigenständige Melodiebögen oder musikalische Zäsuren hervortreten. Diese Grundhaltung zur Vertonung ändert sich durch die Jahrzehnte, Genres und Besetzungen hindurch nicht. Der Text bestimmt darüber hinaus den dramaturgischen Verlauf. Neue Textimpulse erhalten zuverlässig auch neue musikalische Impulse, von *Herzog Blaubarts Burg* bis zu den 27 *Chören*. Im Detail kann die Prosodie gegenüber musikalischen Maßstäben in den Hintergrund rücken. Aber es hat nie den Anschein, dass eine musikalische Idee in einem der Vokalwerke völlig ohne Rücksicht auf den Text ins Leben gerufen worden wäre.

Dabei hat sich Bartók bis zur endgültigen Vertonung im Detail immer die Freiheit zu punktuellen und manchmal auch umfangreicheren Textänderungen bewahrt. Egal ob Volksdichtung oder individueller Autor, der Text wird nicht als unantastbare Vorlage wahrgenommen. Es zeigt sich schon früh, dass Bartók die Texte seiner originalen Vokalmusik nicht mit dokumentarischer Treue behandelte. Er nutzte ihren Wortlaut für den Ausdruck des eigenen Fühlens oder eigener Aussageabsichten und konnte ihn darum auch verändern. Am Beispiel der *Liebeslieder* ist auf zugespitzte Weise zu sehen, wie der Inhalt der Texte seinem subjektiven Befinden, seiner Stimmung oder seinen Gedanken entsprechen musste. Danach wurden sie überhaupt erst ausgewählt. Die *Liebeslieder* sind ein Extrembeispiel geblieben, weil sie in radikaler Subjektivität die

Texte sogar sinnverändernd manipulierten.⁵⁷⁴ Aber sie stimmen mit den reifen Vokalwerken darin überein, dass es nicht um die musikalische Erhöhung eines per se als Kunstwerk geschätzten Textes ging, nicht um die Hommage an dessen Autor.⁵⁷⁵ In der Art und Weise, wie Bartók sich den Text und seine Aussage zu eigen machte, waren Detailänderungen unproblematisch – im Stadium der Komposition war der Text ein veränderbares Medium, das sich im Schaffensprozess angleichen lassen musste. Das galt ohne Unterschied sowohl für anonyme Volksdichtung als auch für Texte individueller, renommierter Autoren. Mit der Fertigstellung eines Werkes aber erhielt der Text gemeinsam mit der gesamten Vertonung einen dokumentarischen Charakter, der weitere Änderungen ausschloss.⁵⁷⁶ In diesen Kontext gehören auch die Schwierigkeiten mit adäquaten Übersetzungen: Jede Übersetzung musste zwangsläufig Detail-Zugeständnisse in Bezug auf den auskomponierten Text-Musik-Zusammenhang mit sich bringen. Durch Bartóks entschlossenes Bestreben, diese so gering wie möglich zu halten, kam es unweigerlich zu manchen Querelen.⁵⁷⁷

Bemerkenswert ist, dass Bartók mit den Texten der *Volksdichtung* nicht anders umging als mit den *Volksliedmelodien*. In seinen Augen waren sie Kunstwerke, die weniger gemacht worden als vielmehr entstanden waren. Die Aura der Natürlichkeit und Unverfälschtheit, die sich daraus ergab, machte sie zu hochgeschätzten Inspirationsquellen. Unter seinen Händen blieben aber auch diese Fundstücke nicht unangetastet, sondern wurden durch verschiedene Eingriffe in die Form gebracht, die dem Komponisten für seine Volksliedbearbeitungen vorschwebte.⁵⁷⁸ Da es aus seiner Perspektive beim Volkslied weder Autor noch Originalversion gab, formte er mit seinen Modifikationen an Melodie oder Text keine Umdichtung, sondern nur eine weitere Variante.⁵⁷⁹ So nahm er gewissermaßen am Selbstformungsprozess der Volksdichtung teil. Die in seiner Volksmusikforschung kompromisslos herrschende wissenschaftliche Quellentreue wurde

574 Vgl. den Exkurs zu den frühen Liedern.

575 Somfai's Analyse nicht-vertonter Libretti belegt im Übrigen, dass es durchaus eine Auswahl für verschiedene weitere Vertonungen gegeben hätte. Aber offenbar genügte keiner dieser Texte den kritischen Ansprüchen Bartóks. Vgl. Somfai, László: Nichtvertonte Libretti im Nachlass und andere Bühnenpläne Bartóks, in: *Documenta Bartókiana II*, hrsg. v. Denijs Dille, Budapest / Mainz 1965, S. 28–52.

576 Die Endre-Rösler-Episode, die am Rande des Kapitels zur *Cantata profana* erwähnt wurde, zeigt den Widerwillen, den Bartók dabei empfand, Details seiner Komposition auf Wunsch von außen zu verändern. Nur höchst widerstrebend und nach anfänglicher Ablehnung wurde dem »Wortlaut« der Musik eine Alternativversion beigegeben.

577 Vgl. László: Song Texts (2005), S. 384 und Gombocz, Adrienne: With his Publishers, in: *The Bartók Companion*, hrsg. v. Malcolm Gillies, London 1993, S. 94 f. In einem Brief an die Universal Edition bemerkte der Komponist am 22. Januar 1922: »Gott sei Dank, dass ich so wenige Vokalwerke habe, denn es ist eine wahre Plage mit diesen Übersetzungen!« Gombocz / Vikárius: Briefwechsel (2003), S. 51. Einen guten Eindruck von der Akribie, mit der Bartók sich dem Thema widmete, vermittelt der Briefwechsel mit Rudolf Stephan Hoffmann zur Übersetzung der 20 ungarischen Volkslieder und der Ungarischen Volkslieder für gemischten Chor, vgl. Tallián, Tibor: Der Briefwechsel Bartók's [sic] mit R. St. Hoffmann, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 18,1–4 (1976), S. 339–365.

578 Lampert: *Folk Music* (2008), S. 38: »It is not rare that even the closest source of the melody differs in some respects from the form in which it appears in the composition. [...] At times, Bartók used entire lines from other variants, or compiled the arrangement's version from several pieces.«

579 Vgl. Tallián: *Átmenet mítosza* (1983), S. 32.

verlassen, weil er sich hier auf schöpferischem Gebiet bewegte. Insofern besteht die eigentliche Zweiteilung in Bartóks Lebenswerk nicht in der Trennung zwischen Volksliedbearbeitungen und originalen Werken – die ja immer durchlässiger wurde und schließlich wegfiel –, sondern in jener zwischen Komposition und Folkloristik, die unverrückbar fest bestehen blieb.

Wie schon zu Beginn dieser Arbeit angesprochen, ist in der Forschung bereits von verschiedener Seite bemerkt worden, dass Bartóks Umgang mit Literatur nicht unbedingt intellektuell geprägt war. Überhaupt sei es ihm zeitlebens schwer gefallen, mit Worten und ihren Ausdrucksmöglichkeiten wirklich vertraut zu werden.⁵⁸⁰ Dille suggeriert in einem seiner Aufsätze relativ offen, dass dem Komponisten für eine fundierte geistige Auseinandersetzung etwa mit Nietzsche oder für ein Verständnis von Poesie die Kompetenz gefehlt habe.⁵⁸¹ Auf den ersten Blick müssten diese Ansichten eigentlich verwundern. So manches spricht gegen eine Scheu gegenüber dem Verbalen oder ein problematisches Verhältnis dazu: Zumindest auf wissenschaftlichem und musikästhetischem Gebiet zeugen zahlreiche Veröffentlichungen die gesamte Biographie hindurch von einem sehr wachen schriftlichen Mitteilungsbedürfnis. Auch Fremdsprachen übten offensichtlich ihre eigene Faszination auf ihn aus. Im Laufe seines Lebens eignete sich Bartók vielseitige und umfangreiche Kenntnisse in mehreren Sprachen an und nutzte sie für Korrespondenz, Publikationen und eigenhändige Übersetzungen. Mehr als einmal zeigt sich an brieflichen Äußerungen, dass dahinter nicht nur pragmatische Erwägungen für Konzertreisen oder die Volksmusikforschung lagen, sondern echte Neugier. Auch dort, wo er Änderungen an den Textvorlagen seiner Vertonungen vornahm oder gänzlich neue Texte einrichtete, ist meist ein gutes Gespür für Wirkung und Dramaturgie zu erkennen – wenn auch erst im Laufe der Zeit mit wachsender Sicherheit. Der selbstbewusste und souveräne Umgang mit der Volksdichtung in den A-cappella-Werken und vor allem der *Cantata profana* liefern die anschaulichsten Argumente dafür. Umfassende Berührungsängste mit dem geschriebenen Wort können Bartók also kaum nachgesagt werden.

Allerdings stehen diesen Argumenten eigentümliche Äußerungen entgegen: Seiner ersten Frau Márta gegenüber äußerte er, er könne in keiner Sprache sprechen, »selbst ungarisch nicht«.⁵⁸² Kodály attestierte ihm besonderen Eifer in Fremdsprachen, allerdings »ohne ein Sprachtalent zu sein«.⁵⁸³ Angesichts der polyglotten Ader überrascht es zudem, dass sich seine Vertonungen ausschließlich der ungarischen Sprache bedienen – am Ende auch die *Cantata profana*. Letztlich haben insbesondere die *Fünf Lieder* op. 15 durch das Niveau ihrer Texte maßgeblich dazu beigetragen, Bartóks literarisches Urteilsvermögen in Zweifel zu ziehen. Offenbar stand ihm die Sprache nicht in jeder Hinsicht so zu Gebote wie die Musik. Auf dem Gebiet von Musikwissenschaft, -theorie oder -ästhetik bewegte er sich denkbar sicher, formulierte und kommentierte problemlos mit intellektueller Präzision. Sein Umgang mit künstlerischen Texten scheint im Gegensatz dazu – anders als in der Musik selbst, die er auch intellektuell uneinge-

580 Vgl. Tallián: Bartók és a szavak (1982), v. a. S. 78 f., und László: Song Texts (2005), S. 384 f.

581 Vgl. Dille: Lecteur de Nietzsche (1990), passim.

582 Ziegler: Über Béla Bartók (1970), S. 175. Für eine englische Teilübersetzung des Textes siehe Gillies, Malcolm (Hrsg.): *Bartók Remembered*, London 1990, S. 20–25.

583 Kodály: Der Mensch Béla Bartók (1983), S. 229.

schränkt durchdringen konnte – intuitiv-emotional gewesen zu sein. Auf dieser Grundlage berührten ihn Lyrik und Prosa, und es ist leicht, diesen Zug in seiner Textwahl nachzuvollziehen: Balázs' *Blaubart* sprach ihm ebenso aus der Seele wie Adys Lyrik. In der Volksdichtung verbanden sich nostalgische Gefühle mit vielfältigen Aussagemöglichkeiten, und auch die Gedichte Klára Gombossys sprachen etwas in Bartóks Innerem an, das ihn zu ihrer Vertonung trieb – gleichgültig ob das der literaturkritischen Nachwelt nun verständlich sein mag oder nicht. Lászlós Einschätzung ist deshalb vollkommen zuzustimmen:

When choosing his texts he was influenced more by his personal motivation than by immediate reactions to the poetry or by a particular attraction to certain poems. He did not set to music his experiences of poetry, rather, he searched for texts that expressed his own problems and emotions at the time.⁵⁸⁴

Bartók besaß für die Welt der Literatur kein intellektuell-nüchternes Urteilsvermögen, aber ein intuitives Gespür für das verborgene und erst noch freizulegende Potential eines Textes für den eigenen Mitteilungswillen. Insofern ist eine einseitige Bewertung Bartóks als Instrumentalkomponist zweifelhaft. Aber aus demselben Umstand ergibt sich auch ein Argument für eine primär instrumentale Neigung des Komponisten: Denn einerseits waren seine Vokalwerke wichtige persönliche Äußerungen von jeweils großer, individueller Bedeutung; sie sind sehr vielsagende künstlerische Stellungnahmen. Andererseits gingen sie immer nur von bestimmten stimulierenden Texten aus, und ihre Entstehung fiel in Zeiten besonderer mitteilungsbedürftiger Stimmungen – eine eigenständige klangliche Neigung zum Vokalen scheint es im Umkehrschluss also nicht gegeben zu haben. Ganz anders als bei Kodály sprudelte die Quelle der Vokalmusik nicht von sich aus.⁵⁸⁵

Jedenfalls ist verbale Raffinesse keine typische Eigenschaft in Bartóks Vokalwerken. Darüber dürfen auch die Änderungen am Wortlaut, die so fest zu seiner Praxis gehören, nicht hinwegtäuschen: Sie sind fast immer nur Angleichungen an die gewünschte Atmosphäre oder überhaupt Folgen praktisch-kompositorischer Notwendigkeiten. Seine Vertonungen nehmen die Texte in ihrer Stimmung eher wahr als in ihren sprachlichen Besonderheiten. Der Text soll als Ganzes funktionieren und seine Aussage – besser: Bartóks Aussage – vermitteln. Er muss nicht durch sprachlich-lyrische Schönheit verzaubern. Darin lassen sich sowohl Schwächen als auch Stärken der Vertonung ausmachen, entscheidend ist dafür nur die Perspektive des urteilenden Hörers. Nirgends lässt sich das deutlicher belegen als im Falle der *Fünf Lieder* op. 15.

584 László: *Song Texts* (2005), S. 383.

585 »Unlike Kodály's songs and choral works, Bartók's vocal works are not the direct expression of a delight in singing. [...] Like Beethoven, Bartók was driven to verbal communication by an inner compulsion [...].« Ujfalussy: *Béla Bartók* (1971), S. 317. In die gleiche Richtung zielt Tallián: »[...] Bartók's isolation from words also meant that he yearned for them and that he was conscious of their importance. Therefore, we may assume that whenever Bartók as composer turned to the *word*, an urgent and direct desire for communication was at work within him.« Tallián: *Bartók és a szavak* (1982), S. 79.

Bei alledem besaß Bartók das sicherste Gefühl für sprachlichen Ausdruck und Aussage zweifellos im Ungarischen. Für seine Vertonungen, diese nicht zahlreichen, dabei aber kostbaren Äußerungen textierter originaler Komposition, scheint er einzig seiner Versiertheit in der Muttersprache getraut zu haben. Ob das der ausschlaggebende Punkt für den Libretto-Wechsel bei der *Cantata* war, lässt sich nicht endgültig sagen. Es ist aber anzunehmen, dass die unmittelbare sprachliche Vertrautheit, die beim Ungarischen noch am größten war, hier eine Rolle gespielt hat. Ein Zeichen für Nationalismus ist die ungarische Ausschließlichkeit jedenfalls mit Sicherheit nicht. In jungen Jahren hatte sich Bartók zwar zeitweise regelrecht chauvinistischen Tendenzen verschrieben, schwenkte aber schon bald in eine tolerante Sichtweise ein. Sein so wichtiger Brief an Octavian Beu, in dem von der »3-fachen Quelle« des Ungarischen, Rumänischen und Slowakischen die Rede ist, ist das beste Zeugnis dafür. Von Werturteilen und Völkerhierarchien ist hier keine Spur mehr. Hellsichtig räumt er im gleichen Brief dennoch ein, dass wegen seiner »– sagen wir geographischen – Lage [...] die ungarische Quelle am nächsten, daher der ungarische Einfluss am stärksten«⁵⁸⁶ sei.

3.3 Ausdruck und Aussage

Ich glaube fest daran und bekenne, daß jede wahre Kunst sich durch die von uns aufgenommenen Impressionen aus der Außenwelt – unter dem Eindruck der ›Erlebnisse‹ – offenbart. Wenn jemand nur deshalb ein Landschaftsbild malt, um eben nur eine Landschaft zu malen, wer deshalb eine Symphonie komponiert, nur um eben eine Symphonie zu komponieren, der ist im besten Falle nichts anderes als ein guter Handwerker. Ich kann mir künstlerische Produkte nicht anders vorstellen, als daß darin unbegrenzte Begeisterung, Verzweiflung, Kummer, Zorn, Rache, verzerrender Hohn, Sarkasmus ihres Schöpfers zum Ausdruck kommen.⁵⁸⁷

Bartók äußerte diese Auffassung 1909 in einem Brief an seine spätere Frau Márta Ziegler und deren Schwester Hermine. Kunst, jedenfalls »wahre Kunst«, wird als persönlicher Ausdruck des Künstlers verstanden. Auch wenn das Ausgreifen ins Extreme – »unbegrenzte Begeisterung, Verzweiflung, Kummer, Zorn, Rache« usw. – nicht ungemildert in die folgenden Jahrzehnte weitertransportiert wurde, lässt sich die grundlegende Haltung in seinen originalen Vokalkompositionen dennoch bis zum Schluss nachvollziehen: Jede von ihnen steht in engem Zusammenhang mit einem wichtigen persönlichen Anliegen. Jeder der Texte hat den Komponisten auf besondere Weise angesprochen. *Herzog Blaubarts Burg* zeigt die intensive Auseinandersetzung mit einem psychologisch-philosophischen Grundproblem. Die Lieder op. 15 und 16 entstehen als Bewältigungsversuch einer persönlichen Krise, die *Cantata profana* als Manifestation der eigenen Weltsicht. Die A-cappella-Werke stehen im Zusammenhang mit der Chorbewegung,

586 Zitiert nach Szabolcsi (Hrsg.): *Weg und Werk* (1957), S. 265.

587 Bartók: *Briefe I* (1973), S. 104.

gehen aber in beiden Fällen über einen bloßen Repertoirebeitrag hinaus: *Aus vergangenen Zeiten* nimmt künstlerisch Stellung zur Situation des Bauernstandes, während die 27 *Chöre* eine wichtige Manifestation für die pädagogische Absicht Bartóks sind. Auch unter den Jugendwerken finden sich überzeugende Beispiele: Die *Liebeslieder* wurden durch die Zuneigung zu Felicie Fábíán inspiriert, die *Pósa-Lieder* durch patriotischen Elan.⁵⁸⁸

Getragen werden die originalen Kompositionen allesamt von Texten, deren Aussage unmissverständlich zum Ausdruck gebracht werden soll. Die Texte sind nie bloße Anlässe für eine ansonsten rein musikalische Konzeption, sondern der sprachlich greifbare Kern des Werks, den die Musik auf ihre eigene Art und Weise ausgestaltet. Natürlich hat das *Blaubart*-Libretto ein ungleich gewichtigeres Auftreten als die kurzen Gedichte der 27 *Chöre*, aber das heißt nicht, dass deren folkloristischer Mikrokosmos Bartók weniger wichtig gewesen wäre.

Kodály war sich sicher, dass Bartóks Chorsätze von Kindern verstanden werden würden, und zwar nicht nur musikalisch, sondern auch in ihrer Geisteshaltung, aus der sie hervorgegangen sind. Diese Hoffnung auf eine ideelle Qualität von Bartóks Musik hat prominente Fürsprecher; denn dass auch Hörer ohne musikwissenschaftlichen Hintergrund aus seinen Kompositionen über die bloßen Klänge hinaus eine Welt aus Idealen wahrnehmen können, wissen wir spätestens durch Gyula Illyés. In einem seiner Essays beschreibt er sein Verhältnis zu Werk und Persönlichkeit Bartóks. Er erklärt dort, dass der Komponist es geschafft habe, das Wort »Nation« mit neuem Leben zu erfüllen, nämlich im Sinne eines gemeinschaftlichen Altruismus: Volkslieder zu sammeln und aus ihrer Inspiration heraus neu zu schaffen, habe nicht nur bedeutet, etwas aus der Bauernschicht zu nehmen, sondern ihr auch etwas zurückzugeben, indem sich Bartók mit ihr identifizierte und sie als Teil der Nation ansah. Illyés geht so weit, in Bartók nicht nur den Komponisten der ungarischen Nation zu sehen, sondern auch einen Lehrer für den Umgang mit dem Leben.⁵⁸⁹ Er bezieht sich dabei nicht auf bestimmte Werke. Aber er gibt ein eindrucksvolles Beispiel dafür, wie durch Bartóks Musik tatsächlich eine Geisteshaltung transportiert werden konnte. Wenn die Vokalwerke es in dieser Weise schafften, ideelle Inhalte und Aussagen an den Hörer heranzutragen, dann erfüllte sich damit ihr eigentliches Ziel.

Die literarische Qualität der vertonten Texte interessierte dabei nur im Hintergrund.⁵⁹⁰ Wichtig war, ob sie sich als Vehikel oder als Ventil für Bartóks schubweise aufkommendes Mitteilungsbedürfnis eigneten. Diesem Maßstab mussten die Textvorlagen entsprechen und sich anpassen. Diese Einstellung hat berühmte Vorbilder in der Musikgeschichte, allen voran Beethoven. Der Schlusschor der 9. *Sinfonie*, die *Missa solemnis*, *Fidelio*: Sie alle machen sich nicht zum selbstlosen Diener für den eigenen Sinn der Textvorlagen. Diese werden viel eher nach Maß-

588 Vgl. László: *Song Texts* (2005), S. 383 f. Szabó hat den Gedanken ins Spiel gebracht, Bartók habe neue stilistische Errungenschaften gerne in verschiedenen Genres und Besetzungen ausprobiert. So wird auch die Entstehung einiger der Vokalwerke erklärt, vgl. Szabó: *Choral Works* (1993). Allerdings war deren Besetzung eher eine Konsequenz der Textwahl und weniger eine Folge klanglicher Experimentierlust, s. u.

589 Vgl. Ruzicska, Paolo: Bartók sentito da Illyés, in: *Miscellanea del cinquantenario. Die Stellung der italienischen Avantgarde in der Entwicklung der neuen Musik. Symposion des Instituts für Wertungsforschung in Graz*, o. Hrsg., Mailand 1978, S. 84.

590 Vgl. Kovács: *Öt dal* (1981), S. 90.

gabe des Komponisten instrumentalisiert, um wichtige persönliche Aussagen transportieren zu können. Diese Haltung ist zu Bartóks Zeiten keineswegs mehr der Standard gewesen. Strawinskij nahm in einer seiner pointierten Aussagen einen radikalen Gegenpol zu dieser Art der Textvertonung ein. Zu seiner *Psalmensinfonie* bemerkte er, mit seiner Vertonung des 150. Psalms vor allem jenen Komponisten entgegentreten zu wollen, »die jene autoritativen Verse als Aufhänger für ihre eigenen lyrisch-sentimentalen Gefühle mißbraucht hatten.«⁵⁹¹ Der Text ist hier die maßgebliche Instanz, nicht der Komponist, der sich seine persönliche Interpretation tunlichst zu sparen hat. Ein Blick auf Schönberg lohnt sich hier nicht nur, weil er das Adorno'sche Antagonisten-Duo vervollständigt, sondern weil er Bartók in dieser Beziehung sehr nahe steht: Der biblische Stoff wird in *Moses und Aron* frei nach eigenen Vorstellungen behandelt. Die Oper sollte nicht einfach das Alte Testament vermitteln, sondern ein persönliches Bekenntnis transportieren.

Bei Schönberg zeigt sich dabei eine ungehemmtere Bereitschaft als bei Bartók, das eigene Innere in der Kunst zu offenbaren. Das Chorstück *Du sollst nicht, du mußt* oder das Schauspiel *Der biblische Weg* aus den 1920er Jahren sind weitere bekenntnishafte Äußerungen. Ihnen fehlt der verschleiernde Zug, der für Bartók charakteristisch war. Bezeichnend dafür ist auch dessen Zurückhaltung in Sachen Erläuterung: Zu keinem seiner Vokalwerke hat Bartók inhaltliche Erklärungen oder Hinweise gegeben, um die Interpretation in eine bestimmte Richtung zu lenken. Zur *Cantata profana* erhalten wir lediglich durch eine mündlich überlieferte Aussage die Bestätigung, dass es sich dabei um sein »Bekenntniswerk« handelt. Über Warum oder Wie darf sich der Hörer ausgiebig Gedanken machen, erhält dabei aber keine Leitlinien vom Komponisten. Die Mitteilbarkeit geht ausschließlich vom Werk selbst aus. Diese Haltung wird immer wieder in Bartóks Schaffen deutlich. Wo sich eigenhändige Kommentare oder Analysen finden,⁵⁹² sind diese zum einen nüchtern und knapp und beziehen sich zum anderen nur auf musikalische Vorgänge, nicht auf Hintergründe der Interpretation. Zur *Tanz-Suite*, die mit ihrer Vermengung verschiedener Volksmusikstile bereits 1923 ein Plädoyer für die Gleichberechtigung der Völker darstellte, verfasste er zur Uraufführung nur wenige erläuternde Sätze eher technischer Art. Erst 1931 äußerte er sich konkreter und beschrieb in einem Aufsatzentwurf seinen ursprünglichen Plan einer »idealisierten Bauernmusik«. Bezeichnenderweise blieb dieser Aufsatz letztlich unveröffentlicht.⁵⁹³ Für diese generelle Zurückhaltung wird es zwei einander ergänzende Gründe gegeben haben. Zum einen vertraute Bartók der Mitteilungsfähigkeit seiner Werke, der nicht

591 Strawinskij, Igor: Psalmensymphonie, in: *Igor Stravinsky Edition: Symphonies. Rehearsals and Talks*, Sony Classical 1991 (Booklet zur CD-Aufnahme). Vgl. auch Strawinskij, Igor: Erinnerungen. *Chroniques de ma vie* (1936), in: Igor Strawinskij: *Schriften und Gespräche 1*, Darmstadt 1983, S. 160: Strawinskij ist hier letztlich – in einer Art überzeitlichem Bund mit Hanslick – vor allem auf die Bekämpfung einer Musikauffassung aus, die in Kompositionen bloß nach emotionalen Stimulantien sucht und wissen will, »was der Komponist wohl gedacht hat«, anstatt sich für die Musik selbst zu interessieren.

592 So unter anderem zu Kossuth, den *Streichquartetten Nr. 4 und Nr. 5*, zur *Musik für Saiteninstrumente* oder dem *Konzert für Orchester*. Vgl. Bartók, Béla: *Essays*, hrsg. v. Benjamin Suchoff, New York 1976 (Nachdruck Lincoln 1992), passim.

593 Vgl. Gillies, Malcolm: Dance Suite, in: *The Bartók Companion*, hrsg. v. Malcolm Gillies, London 1993, S. 488 und Tallián, Tibor: *Béla Bartók. The Man and his Work*, Budapest 1988, S. 133.

mit Erläuterungen nachgeholfen werden musste; zum anderen traute er in künstlerischen Dingen dem eigenen Wort weit weniger als der eigenen Musik. Das Bedürfnis zur außermusikalischen Aussage begreift der Hörer im Falle von *Herzog Blaubarts Burg* und der *Cantata profana* ohnehin auch ohne externe Erläuterungen: In der Oper hat Balázs' Prolog die kommentierende Schlüsselrolle behalten, die er schon im Schauspiel hatte; in der *Cantata* wiederum weist die anfängliche Anspielung auf die *Matthäus-Passion* deutlich darauf hin, dass die Komposition über sich selbst hinausweisen will. Hier soll etwas Wichtiges gesagt werden. Es braucht keinen erläuternden Programmzettel, weil der Fingerzeig schon in die Musik selbst hineinkomponiert ist.

In manchen Fällen hat bereits die Textwahl die Entscheidung für ein bestimmtes Genre vorweggenommen: Balázs' Libretto konnte schwerlich etwas anderes werden als eine Oper. Auch die Gedichte Gombossys, Gleimans und Adys waren in ihrer Intimität prädestiniert für das Genre des Klavierlieds, »since the immediacy of song promised to be a most appropriate vehicle for conveying his thoughts and feelings of the moment.«⁵⁹⁴ Ab der *Cantata profana* reden wir nicht mehr von Genres, sondern von Besetzungen, ohne ähnlich feste musikgeschichtliche Prägung wie bei Oper oder Kunstlied. Aber es lässt sich jeweils dennoch darlegen, wie der Textausdruck, die »Botschaft« der einzelnen Werke von der jeweiligen Besetzung profitiert: *Aus vergangenen Zeiten* als Träger einer ironisch-sozialkritischen Botschaft macht die Entscheidung für eine A-cappella-Besetzung nachvollziehbar. Der Chor – man stelle sich einen ungarischen Arbeiterchor der 1930er Jahre vor – wird gleichzeitig zum Umfeld, in dem die Aussage verbreitet wird, wie auch zum regelrecht szenischen Medium, das tatsächlich eine authentische, aufbegehrende Menschenmenge zu verkörpern scheint. Die Besetzung der *Cantata* wiederum wird problemlos aus dem bloßen Libretto heraus plausibel. Eine szenische Vertonung wäre natürlich eine gangbare Alternative gewesen, aber hier dürften Bartóks Erfahrungen mit den Unwägbarkeiten der Opernhäuser – besonders unrühmlich im Falle von *Herzog Blaubarts Burg* und dem *Wunderbaren Mandarin* – eine Rolle gespielt haben. Die breite Aufmerksamkeit des Konzertsaals konnte auch ohne szenische Darstellung, mit einem breit angelegten Werk für Orchester, Chor und Gesangssoli erreicht werden. Das »Bekenntniswerk« erhielt so seinen gebührenden Rahmen, ohne die Querelen des »Augiasstalls« Oper durchleben zu müssen.⁵⁹⁵

Ein großer inhaltlicher Bogen, der die originalen Vokalwerke bis zur *Cantata profana* – und auch die Bühnenwerke – zusammenhält, besteht in einer Sinnsuche, einer Suche nach Erlösung. Die Standpunkte dazu sind sehr verschieden: *Herzog Blaubarts Burg* befasst sich mit der Liebe als erhofftem Schlüssel zu dieser Erlösung. In der Oper bleibt sie aber eine unrealistische, unerfüllbare Hoffnung, da die Liebe zwischen Mann und Frau nichts Vereinendes hat. Die Asymmetrie zwischen dem Streben des Mannes und dem der Frau lässt beide einsam zurück. In den

594 Lampert: *Works for Solo Voice with Piano* (1993), S. 408.

595 Im Falle der 27 *Chöre* führt uns die Suche nach dem Zusammenhang von Intention und Besetzung natürlich nur in eine aufschlusslose Tautologie: Für sich betrachtet sind die Texte für alle möglichen Besetzungen offen, aber sobald die Intention einer vokalen pädagogischen Sammlung ins Spiel kommt, ist die Entscheidung für geringstimmige A-cappella-Chorsätze ja bereits getroffen.

Ady-Liedern taucht diese resignierende Sichtweise erneut auf, aber in anderer äußerer Form, als selbstgenügsamer Monolog. Der Dialog der Oper weicht dem Monolog der Gedichte, aber erneut steht die Einsamkeit des Einzelnen im Mittelpunkt, während die Liebe weder Mittel zum Trost, noch zur Erlösung sein kann. Die *Fünf Lieder* op. 16 sind bereits ein Epilog für diese fatalistische Phase. *Der holzgeschnittene Prinz* wird sich wieder mit Mann und Frau und den Hürden eines gegenseitigen Verständnisses beschäftigen, ans Ende aber keine Katastrophe, keine Isolation setzen, sondern ein Happy End. Prinz und Prinzessin fallen sich am Schluss in die Arme, die Krise konnte überwunden werden.⁵⁹⁶ Danach findet sich die Suche nach Erlösung in transformierter Form wieder. *Herzog Blaubarts Burg* und die Ady-Lieder repräsentierten die letztlich hoffnungslose Erlösungssuche im Innern des Menschen, in seiner Psyche, in seinen Versuchen philosophischer Lebensbewältigung. In der *Cantata profana* setzt sich die Suche fort, aber nicht mehr innerhalb der abgeschlossenen Psyche des Individuums, sondern außen: in der Weltsicht, gerichtet auf den großen Zusammenhang mit der Natur, der Kunst, der Gesellschaft. Die Suche nach Erlösung des Einzelnen ist von der Orientierung nach innen zu einer Orientierung nach außen übergegangen. In den Chorwerken stehen nicht mehr die Schlachtfelder der menschlichen Psyche im Mittelpunkt, sondern die Schwierigkeiten der Außenwelt, der menschlichen Gesellschaft. Es ist daher nur treffend, dass Bartók mit der *Cantata profana* in seinen originalen Vokalwerken den Schwenk zur Chormusik vollzieht. Der Einzelne stand in *Herzog Blaubarts Burg* und den Klavierliedern im Fokus, ab hier aber geht es um den größeren Zusammenhang des menschlichen Miteinanders. Der Übergang vollzieht sich gewissermaßen »stumm« in der Pantomime *Der wunderbare Mandarin*. Dort scheint zwar erneut die Frage nach dem Verhältnis zwischen Mann und Frau auf, aber der Blick ist gleichzeitig auch nach außen gerichtet, auf die moderne Gesellschaft inmitten der lärmenden Großstadt. Noch ist dieses Gesellschaftsbild im *Wunderbaren Mandarin* nur eine Kulisse, während sich die essenziellen Vorgänge noch immer zwischen Mandarin und Mädchen und in deren Inneren abspielen.

Nach der *Cantata profana* findet die Sinnsuche der Bühnen- und Vokalwerke in den A-cappella-Kompositionen allerdings keine Fortsetzung mehr. Zwar thematisiert *Aus vergangenen Zeiten* ein Problem, aber kein fundamental-menschliches, sondern ein konkretes, gesellschaftliches. Vor allem die 27 *Chöre* bewegen sich endgültig außerhalb des Gefängnisses menschlicher Psyche und verlieren in der Unkompliziertheit des Pastoralen die Erlösungssehnsucht der früheren Werke. Der vormaligen komplexen Selbsterforschung steht jetzt die einfache und klare Lebenswelt des Ruralen gegenüber. Das Panorama, das hier entsteht, ist nicht mehr von einem zentralen Konflikt zerfurcht. Womöglich zeigt sich darin gerade die zentrale Rolle der *Cantata profana* als »Bekenntniswerk«: Alle originalen Vokalwerke Bartóks sind mit wichtigen persönlichen

596 Wobei sich auch daran zweifeln lässt, ob dieses Happy End eigentlich ernst genommen werden darf: »Handelt es sich hier um die ›Ende gut – alles gut‹-Lösung des Volksmärchens, oder erscheint die Fortsetzung vom Mittelpunkt an eher als ein wirklichkeitskorrigierender Traum des Prinzen, wobei [sich] die negativen Elemente des ersten Teiles ins Positive, die positiven ins Negative umwandeln?« Bónis, Ferenc: Traum und Wirklichkeit in Bartóks Tanzspiel ›Der holzgeschnittene Prinz‹, in: *Traum und Wirklichkeit in Theater und Musiktheater* (= Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge 62), hrsg. v. Péter Csobádi u. a., Anif / Salzburg 2006, S. 705.

Anliegen verknüpft, so auch *Aus vergangenen Zeiten* und die 27 Chöre; aber nach der *Cantata* thematisieren sie keine Grundsatzfragen mehr, so als sei in dieser Hinsicht bereits alles Wesentliche gesagt worden.

In direkter Gegenüberstellung mit der *Blaubart*-Oper erscheinen die 27 Chöre nun wie ein Moment optimistischer Klärung, eine Befreiung; und wer weiß, ob nicht eben dieser Eindruck auch auf Bartók selbst zurückwirkte, als er beim ersten Hören der eigenen Kinderchöre so große Begeisterung empfand. Zum Teil ist das natürlich der musikpädagogischen Funktion geschuldet, aber dennoch üben sich die Chöre nicht in mutwilliger »kindgerechter« Verniedlichung. Das Ideal von Einfachheit und Selbstbesinnung erschöpft sich nicht in einem weltabgewandten Eskapismus. Die Männerchöre karikieren und ironisieren das idyllische Bild vom freien, unabhängigen Bauern sogar. Das volkstümlich Naive, das die Volksdichtung häufig umweht, wird damit gebrochen. Die Texte sind in ihrer Vertonung ernst genommen worden und sollen so auch vom Hörer aufgenommen werden.

Die Entwicklung von der Konzentration auf die Innen- zur Konzentration auf die Außenwelt lässt sich auch begreifen als Ausweg aus der lebensphilosophischen Ich-Bezogenheit, die Bartóks *Blaubart*-Oper genauso bestimmt wie die Klavierlieder. Der Gedankenkosmos um Ady, Balázs und Lukács zieht sich durch sie hindurch wie ein roter Faden. Aber er verliert sich in den späteren Vokalwerken. Musikalisch konkret nachvollziehbar wird das am Stefi-Geyer-Motiv: In seiner frühesten Form – im posthumen *Violinkonzert*, den *Bagatellen* oder dem 1. *Streichquartett* – ist es noch eine intime Chiffre für eine ganz bestimmte Person. *Herzog Blaubarts Burg* und Opus 15 verwenden das Motiv schon in allgemeinerer Bedeutung, als Symbol für weibliche Leidenschaft. Noch später, in der *Cantata profana*, hat es auch die Geschlechterbindung verloren und steht in einem grundlegenden Zusammenhang mit intensiver Sehnsucht.

3.4 Entwicklungen

Es gibt gute Argumente, die originalen Vokalkompositionen in zwei große Gruppen einzuteilen: *Herzog Blaubarts Burg* und die Lieder op. 15 und 16 auf der einen, die *Cantata profana* und die A-cappella-Chorwerke auf der anderen Seite. Natürlich spricht schon allein die An- oder Abwesenheit des Chors für eine solche Zweiteilung, aber es gibt noch weitere Gründe. In der ersten Gruppe herrscht klar in Phrasen gegliederte, spontan wirkende Melodik vor. Die Singstimme verwendet häufig wechselnde Modi als Gliederungsmerkmal, stiftet dabei aber keinen selbständigen größeren Zusammenhang. Gesang und Begleitung verschmelzen nicht durchgehend zu einer gleichartigen Harmonik. Die Instrumentalbegleitung ist das harmonische Fundament und verantwortlich für den motivischen Formzusammenhang und die Entwicklung der Stimmung. Der melodische Stil orientiert sich überwiegend am *Parlando* und damit an Sprachrhythmus und -melodie. Die Textvorlagen stammen allesamt von zeitgenössischen Autoren, sind Ausdruck persönlichen, sogar intimen Empfindens.

Die zweite Gruppe – *Cantata profana* und A-cappella-Werke – gibt dem Chor die zentrale Rolle. Ein Nebeneinander von Sologesang und Chor gibt es nur in der *Cantata profana*. Der Vokalstil überträgt die frühere *Parlando*-Anlehnung zwar an wichtigen Stellen auf den Chorklang,

ist aber besonders bei polyphonem Satz eher sprachunabhängig gebaut. Die rein musikalische Struktur ist jetzt wichtiger und setzt sich gegebenenfalls auch über die Prosodie hinweg. Der »Urzustand« des Tempo giusto tritt in den Vordergrund. Der Chorklang kann dabei viele Facetten übernehmen, die Bartók bislang nur instrumental verwendet hatte. Das lässt sich als Teil einer Entwicklung verstehen, in der er Vertrauen in die Ausdrucksmöglichkeiten der Vokalmusik sammelte, nachdem es sich anfangs in Grenzen gehalten hatte. Für Formgebung und Stimmung hatte er sich vorher fast ausschließlich auf die Instrumentalpartien verlassen. Jetzt gehen davon mehr und mehr Funktionen und Techniken auf den Vokalklang über.

Gleichzeitig wächst offensichtlich das Vertrauen auf die Wirksamkeit der Texte für sich allein: In der *Blaubart*-Oper und den Liedern sind die Instrumentalpartien noch bestimmend für Verlauf und Intensität der Stimmung. In der *Cantata profana* ist die Rolle des Orchesters gegenüber dem Chor und den Soli schon deutlich reduziert und wird mit den A-cappella-Chören schließlich ganz aufgegeben. Die sieben instrumentierten Kinderchöre sind dabei kein Rückgriff auf alte Instrumentaldominanz, sondern setzen das Orchester ähnlich behutsam ein wie vorher die *Cantata*. Die *Ungarischen Volkslieder* für gemischten Chor sind sicher auch deshalb ausschlaggebend für die letzten originalen Kompositionen gewesen, weil sich Bartók darin vergewissern konnte, wie ausdrucksstarke Vokalwerke gänzlich ohne instrumentalen Rückhalt zu komponieren waren.

Die Textwahl nimmt von *Herzog Blaubarts Burg* bis zu den A-cappella-Chören einen eigentümlichen Weg: Die *Blaubart*-Oper und die Klavierlieder schöpften aus einer Stimmung, die von Symbolismus und dem melancholisch-dekadenten Lebensgefühl des ungarischen Jugendstils, der »Szeesszió« geprägt war. Die Themen, die vor allem bei Bartók für Resonanz sorgten, waren Isolation und Ausgeschlossen-Sein des Einzelnen vom Glück, Unfähigkeit zur erfüllten Liebe, Unmöglichkeit des Verstanden-Werdens. Am anderen Ende steht die objektivierte – oder objektivierende? – Volksdichtung, die keineswegs frei ist von Leidenschaften, Sehnsucht und Konflikten, diese aber auf andere Art verarbeitet und darstellt: nicht individualistisch und subtil-originell, sondern verallgemeinert. In ihrer Vorliebe für aussagekräftige Bilder steht die Volksdichtung Adys Lyrik überhaupt nicht nach. Nur herrscht kein individuell geprägter Symbolschatz, sondern ein allgemein verständlicher Vorrat an Metaphern und Symbolen. Der ausgeflogene Vogel steht für die verflossene Geliebte, der Fluss für das menschliche Temperament, der Spiegel für Eitelkeit, der Stock für Gewalt und Willkür, die Jagd für die Konfrontation des Menschen mit der Natur.

Parallel dazu nimmt die emotionale Distanz Bartóks zu den Texten immer weiter zu. In den *Fünf Liedern* op. 15 werden die Texte so direkt wie möglich von den Gedichten in den Gesang übertragen, der Vokalpart tendiert zu einer milden Form des Expressionismus. Die Ausdrucksintensität der Lieder äußert sich allein schon darin, dass Bartók in keinem anderen seiner Vokalwerke den Instrumentalpart so ausgiebig für Zwischen-, Vor- und Nachspiele verwendet hat wie hier, um die Stimmung der Texte zu vertiefen. Schon in Opus 16 tauchen dann verschiedene Momente ironischer Kommentierung auf, auch wenn die Spontaneität der Singstimme noch auffällt. Die *Cantata* platziert Chor und Soli motivisch und dramaturgisch so bewusst und vernetzt in den Gesamtverlauf, dass von expressionistischen Tendenzen nicht mehr die Rede sein kann. Chor und Soli lassen sich nicht von den Texten treiben, sondern gestalten das Libretto

formbewusst und distanziert – Eigenschaften, die für den Gesang von Oper und Klavierliedern nicht gelten. Die A-cappella-Chöre nehmen ihre Texte bereits mit der objektivierenden Distanz des Volksliedes. Ironie braucht Distanz: Deshalb hätte es mit dem Gesangstil der 1910er Jahre keine Möglichkeit gegeben, so pointierte Wirkungen zu erzielen wie in einigen der 27 *Chöre* und vor allem in *Aus vergangenen Zeiten*.

3.5 Originale Werke und Volksliedbearbeitungen

Zwischen den originalen Vokalwerken und den vokalen Volksliedbearbeitungen besteht im Laufe der Jahrzehnte ein eigentümliches gegenseitiges Umkreisen. Jeder der beiden Bereiche nimmt zu verschiedenen Zeitpunkten Stilentwicklungen des anderen in sich auf, bleibt aber bis in die 1920er Jahre hinein ein eigenständiges Schaffensgebiet. Dieser Prozess setzt aber nicht sofort ab 1904 ein, als Bartók auf die Bauernmusik aufmerksam wird und ihre Erforschung beginnt: Erst 1911 legt er mit *Herzog Blaubarts Burg* eine neue originale Vokalkomposition vor, während in der Zwischenzeit eine ganze Reihe von vokalen Volksliedbearbeitungen entsteht. Offenbar hatte die Volksmusik ein Ideal in Sachen Vokalmusik aufgestellt, an dem er sich nicht sofort messen wollte. Die Achtung vor der Schönheit der Volkslieder kommt noch in einem Aufsatz von 1928 unmissverständlich zum Ausdruck:

According to the way I feel, a genuine peasant melody of our land is a musical example of a perfected art. I consider it quite as much a masterpiece, for instance, in miniature, as a Bach fugue or a Mozart sonata movement is a masterpiece in larger form.⁵⁹⁷

In gewissem Sinne ist Bartóks gesamte Vokalmusik eine kontinuierliche Auseinandersetzung mit diesem Maßstab der Volksmusik gewesen. Die Volksliedbearbeitungen stellen die eine Seite davon dar, die originalen Vokalkompositionen die andere. Beide Seiten strebten letztlich einer Integration entgegen. Aber in den 1910er Jahren sind die Unterschiede noch unübersehbar. Natürlich spielen Elemente der Volksmusik schon früh eine Rolle in Bartóks eigenem Komponieren, werden aber analytisch aus den Volksliedern gewonnen und dann mit der eigenen avancierten Tonsprache vereint. Die frühen Volksliedbearbeitungen dagegen stehen ganz im Zeichen von Zitat und Transport der Volksliedmelodie. Die besten Beispiele dafür liefern die frühen *Ungarischen Volkslieder*. In der Melodik der *Blaubart*-Oper und der Klavierlieder von 1916 lassen sich Phrasenformung, Modalität und bestimmte Wendungen wie der Zeilenschluss mit Quartsprung abwärts schon auf die Sphäre der Volksmusik zurückführen. Die kühne Harmonik und die intensive Stimmungsarbeit dieser Lieder sind den zeitgleichen Volksliedbearbeitungen allerdings noch gänzlich fremd. Erst die 20 *ungarischen Volkslieder* nehmen 1929 diese modernen

597 Bartók, Béla: The Influence of Folk Music on the Art Music of Today, in: Béla Bartók: *Essays*, hrsg. v. Benjamin Suchoff, Lincoln 1992 (ursprünglich deutsch im Oktober 1920 in *Melos* 1,17 erschienen), S. 333.

Klangvorstellungen in sich auf. Auf instrumentalem Gebiet haben freilich schon die *Improvisationen* von 1920 das Volksliedgut so weit in den klanglichen und pianistischen Individualstil Bartóks eingeführt, dass die Grenzen zwischen Bearbeitung und Originalwerk unkenntlich geworden sind. Dementsprechend tragen mit den Improvisationen erstmals Volksliedbearbeitungen Bartóks eine Opuszahl. Danach fällt die Werknummerierung gänzlich weg, Bearbeitungen und originale Werke werden nun auch äußerlich nicht mehr getrennt. Auf dem Gebiet der Vokalmusik wird dieser Zustand erst später erreicht, mit den *Dorfszenen* von 1926 und eben jenen *20 ungarischen Volksliedern*. Damit kehrt sich die Richtung um, der Stil der Bearbeitungen beeinflusst jetzt direkt die originale Komposition: Der souveräne, ausdrucksstarke Umgang mit Texten der Volksdichtung, wie er in den *Dorfszenen* und den *20 ungarischen Volksliedern* zu sehen war, stellt einen wichtigen Schritt auf dem Weg zur *Cantata profana* und den späteren A-cappella-Chören dar. Die Erfahrungen aus den Volksliedbearbeitungen liefern wertvolle Anregungen für die originalen Kompositionen. Dieser Trend setzt sich mit den *Ungarischen Volksliedern* und den *Szekler Volksliedern* für Chor fort. In ihnen erprobt Bartók die effektvolle Handhabung des Chors, auf der die folgenden Vokalwerke so maßgeblich aufbauen werden. Die musikalische und konzeptionelle Verwandtschaft der 27 *Chöre* mit den übrigen pädagogischen Werken lässt die Grenzen weiter verschwimmen – erneut über eine Anlehnung des originalen Stils an den der Volksliedarrangements.

Interessanterweise beziehen sich die Chöre dabei vor allem auf *Für Kinder* und die 44 *Duos* und treiben damit eine Annäherung von Vokal- und Instrumentalstil voran, die auch in den übrigen originalen Chorwerken zu beobachten ist: Während in *Herzog Blaubarts Burg* und den Klavierliedern die Singstimme immer als Personifikation wahrgenommen werden kann – als tatsächlich sprechendes Individuum –, sind die Chorpartien zunehmend durchzogen mit typischen Stilfacetten der Bartók'schen Instrumentalmusik wie Parallelakkordik, symmetrischen Klangstrukturen, umfassender Integration des Tritonus, motivischer Detailarbeit. Es hat den Eindruck, als könne Bartók die Selbstsicherheit, die er in der Instrumentalmusik schon lange hatte, jetzt endlich auf den vokalen Klang übertragen.

3.6 Das Ende der originalen Vokalkomposition

Mit den A-cappella-Werken von 1935/36 endet die Reihe der originalen Vokalwerke, und im Rahmen einer zusammenfassenden Abhandlung ist die Versuchung groß, darin eine Art logischen Abschluss zu sehen. Der Gedanke an eine adäquate Abrundung durch den reinen A-cappella-Klang ist ja bereits festgehalten worden. Aber derartige Spekulationen übersehen vielleicht, dass die Komposition von Musik kaum je im luftleeren Raum der Musen schwebt, sondern in Erfordernisse und Zufälligkeiten eines Menschenlebens eingebettet ist. Bartók hat nach den 27 *Chören* sein Interesse an Vokalmusik nicht einfach abgestellt. In einem Brief vom Juni 1937 an die Universal Edition macht er auf seine Pläne zu einem neuen Violinkonzert aufmerksam, das eine Zeitlang dem Widmungsträger Zoltán Székely exklusiv zur Verfügung stehen sollte. Über die juristische Machbarkeit ist sich der Komponist nicht im Klaren und schreibt:

Wenn Sie nämlich der Meinung sind, dass ich zu derartiger Abmachung kein Recht habe, dann kann ich die Angelegenheit nicht mit einem Schiedsrichterverfahren oder dergleichen komplizieren, sondern ich wäre in diesem Falle verhindert, dass [sic] Werk zu schreiben. – Dann würde ich weitere Chorwerke statt diesen Konzert [sic] schreiben.⁵⁹⁸

Es ist freilich Spekulation, ob es hier einfach um eine Erweiterung der Kinderchor-Sammlung ging⁵⁹⁹ oder um großformatige Kompositionen. In jedem Fall war Bartók auch nach 1936 noch bereit, Vokalwerke zu komponieren, wobei es ihm die Chorbesetzung besonders angetan hatte. Aber die exklusive Abmachung mit Székely stellte kein Problem dar, und so wurde anstelle weiterer Chorwerke das Violinkonzert komponiert. Die Emigration in die USA war vermutlich ein wichtiger äußerer Faktor, der neue Vokalkompositionen praktisch unmöglich werden ließ. Angesichts seiner Fixierung auf die ungarische Sprache ist es schwer vorstellbar, dass Bartók englische Texte hätte vertonen können oder wollen. Für ungarische Vokalwerke wiederum konnte er in den USA nicht auf allzu große Resonanz hoffen. Außerdem war seine finanzielle Lage in der Emigration viel zu prekär, um für die Schublade zu komponieren. Auch die schon mehrmals angesprochenen Probleme mit zufriedenstellenden Übersetzungen waren sicher ein Umstand, der ihm weitere Vokalkompositionen verleiden konnte. Schon die lästigen Realitäten des Opernbetriebs hatten ja die Neigung zu Bühnenwerken gedämpft.

Aber – als letzte Spekulation – vielleicht war die Vokalmusik, das frühere Sprachrohr für persönliche Krisen und philosophische Überzeugungen, auch gar nicht mehr vonnöten, um tief empfundene Botschaften zu formulieren. Vielleicht waren vertonte Texte als Träger von Mitteilungen an die Zuhörer nicht mehr notwendig. Die *Tanz-Suite* hatte derartige Möglichkeiten schon ausgelotet. Auch das 6. *Streichquartett* will offensichtlich mehr sein als absolute Musik, die Wiederholung und letztendliche Durchsetzung des Mesto-Gedankens sind ein regelrecht sprechendes Element. Das *Divertimento* erschöpft sich nicht in Unterhaltung, sondern malt in seinem Mittelsatz eine bestürzende Atmosphäre, die als Vorausahnung des nahenden Weltkriegs gedeutet worden ist.⁶⁰⁰ Vielleicht gab es ab einem gewissen Zeitpunkt ohnehin nichts mehr, das Bartók mit vertonten Texten hätte ausdrücken wollen, und alles, was jetzt noch an »Bekennniswerken« entstand, konnte ausschließlich mit den Mitteln der Instrumentalmusik formuliert werden.

598 Gombocz / Vikárius: Briefwechsel (2003), S. 156.

599 Es finden sich ja in der MNGy Texte, die Bartók markiert, aber nicht vertont hat, vgl. Somfai: Szövegforrás-ról (1969), S. 373–376.

600 Vgl. Kroó, György: *Bartók-Handbuch*, Budapest 1974, S. 203–205.

4 Ausblick: Vokalität in der Instrumentalmusik Bartóks

Es ist viel davon die Rede gewesen, wie anfangs deutliche Grenzen zwischen Volksliedbearbeitungen und originalen Kompositionen mehr und mehr verschwimmen, ebenso zwischen Kompositionstechniken der Instrumentalmusik und der Chorbehandlung. Dieser abschließende Ausblick beschäftigt sich mit einigen Beobachtungen dazu, wie Vokales in die Instrumentalwerke Bartóks eindringt. Ein umfassender Überblick ist dabei nicht das Ziel. Einige Gedanken sollen aufgegriffen, einige Fäden in die Hand genommen werden, ohne sie bis zum Ende zu verfolgen. Der Grund dafür ist ein altbekannter Gemeinplatz und wird gerne in martialische Vokabeln gekleidet: »Es würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen.« Das ist auch hier wahr, soll aber nicht suggerieren, dass es allein Platzgründe sind, die diesem Schlusskapitel seinen Exkurscharakter geben. Es liegt auch am Anspruch seines Themas. Das Vokale in Bartóks Instrumentalmusik ist ein spannender Aspekt, der aber nochmals eine Fülle an gezielten Vergleichen und Analysen erfordern würde.⁶⁰¹ Und letztlich müsste allerorten die Frage auftauchen, wo genau eigentlich eine Grenze zwischen Instrumentalem und Vokalem gezogen werden soll, wie diese Grenze musikgeschichtlich haltbar ist und ob diese Trennung überhaupt sinnvoll wäre. So bleibt es hier also bei einigen Anmerkungen, die das bis hierhin Geschriebene über die Vokalmusik Bartóks in einen weiter gefassten Zusammenhang bringen sollen.

Mit den instrumentalen Volksliedbearbeitungen geraten erstmals massiv Melodien in Bartóks Klaviermusik, die einen klar vokalen Ursprung haben. Ein anschauliches Beispiel sind die umfangreiche Sammlung *Für Kinder*, entstanden ab 1908, und die *15 ungarischen Bauernlieder*. Nicht immer beziehen sich die Klavierbearbeitungen tatsächlich auf Gesang: Die *Sonatine* von 1915 etwa nimmt sich gezielt die Instrumentalmusik der Bauern zum Vorbild. Auch die frühen *Három csíkmegyei népdal* (»Drei Volkslieder aus dem Komitat Csík«, 1907) lassen instrumentale Vorbilder durchklingen, obwohl die Melodien grundsätzlich auch gesungen werden könnten. Die Grenzen zwischen Instrumentalem und Vokalem werden schon hier durchlässig. Volksliedbearbeitungen entstehen in diesen Jahren sowohl in vokaler als auch rein instrumentaler Besetzung, dort vermischen sich Melodien für Dudelsack, Hirtenflöte oder Fiedel mit ursprünglich gesungenen Melodien. Schon in der Volksmusikpraxis selbst ist die Grenze durchlässig: Die

601 Eine umfassende Beschäftigung mit diesem Aspekt hat es bislang noch nicht gegeben. Natürlich liegen zahlreiche Analysen von Instrumentalwerken vor, denen vokalartige Anlehnungen nicht entgangen sind. Häufig wird auf strukturelle Ähnlichkeiten mit der Strophenstruktur des Volksliedes hingewiesen. Tallián beispielsweise hat hier eine enge Verbindung mit der unglücklichen Beziehung zu Stefi Geyer vermutet: Altungarische Volkslieder, die Bartók ihr in Briefen schickte, seien als »Liebesbotschaft« gedacht gewesen. Davon ausgehend hätten sich dann »archaic folk song stanzas« zu emotionalen Symbolen in Bartóks originaler Musik entwickelt. Vgl. Tallián, Tibor: Béla Bartók. Composer of Folk Songs, in: *Hungarian Music Quarterly* 9,1–2 (1998), S. 5–9, Zitat auf S. 9.

menschliche Stimme konnte durch bestimmte Ausrufe, sogenannte »Tanzwörter«, als rhythmischer Klangeffekt eingesetzt werden.⁶⁰² Womöglich bezog Bartók von dort auch die Anregung zu den perkussiven Effekten seiner A-cappella-Werke.

In der *Tanz-Suite* stehen sich Allusionen verschiedener Volksmusikstile gegenüber. Die Melodien haben mehrheitlich instrumentalen Charakter, lassen sich zum Teil aber auch gesungen vorstellen. Die Anlehnung an die Volksmusik funktioniert hier noch als bewusstes Zitat fiktiver Folklore. Die *Klänge der Nacht* in der drei Jahre später entstandenen Klaviersuite *Im Freien* gehen einen Schritt weiter. Die Parlando-Melodie, die dort im Unisono erklingt, verkörpert nicht mehr einen bestimmten Volksmusiktypus, dafür rückt das offensichtlich Vokale dieser Melodie umso deutlicher in den Vordergrund. Natürlich ist sie in ihrer Form am Volkslied orientiert; aber inmitten der nächtlichen Klänge stellt dieser wortlose Gesang etwas viel Allgemeineres dar als einen Folklorebezug: den vereinzelt Menschen, das nachdenkende Individuum vielleicht. Dieses »instrumentale Singen« braucht keinen Text, um sprechen zu können.

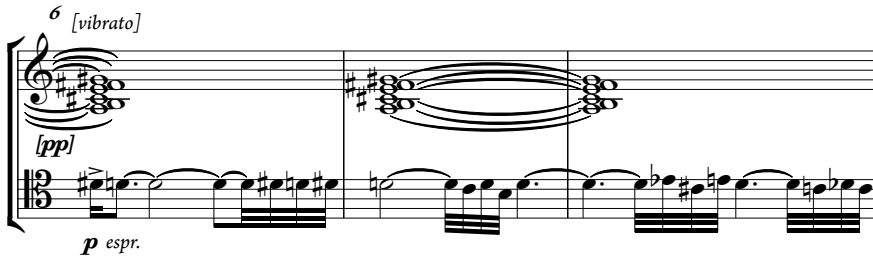
In dieser Art präsentieren mehrere (originale) Instrumentalwerke Bartóks melodische Linien, die durch ihren offensichtlich vokalen Charakter hervorstechen. Im ersten Satz des 1. *Streichquartetts* kommt es am Ende von T. 32 zu einer klaren Zäsur und einem merklichen Stimmungswechsel, wenn das Cello mit plötzlichem *forte* bordunartige Quinten in tiefer Lage ausbreitet; wenig später wird die erste Violine mit einer langgezogenen elegischen Linie in hohem Register wie aus der Ferne zu hören sein. Zuvor aber setzt die Viola mit einem Klagegesang (»molto appassionato, rubato«) ein, der hier eine regelrecht erschütternde, monologische Wirkung hat. Nach wenigen Takten wird dieses »Singen« der Viola von der zweiten Violine überterzt. Hier findet sich ein wichtiges Charakteristikum wieder, das schon mehrmals beim ausdrucksstarken Parlando-rubato beschrieben worden ist: freie, hier sorgfältig ausnotierte Rhythmik vor einem flächigen Klanghintergrund.



Nbsp. 175: Der erste Satz des 1. *Streichquartetts*, der »Klagegesang« der Bratsche.

602 Der Komponist hat dieses Phänomen selbst beschrieben, vgl. Bartók, Béla: *The Folklore of Instruments and their Music in Eastern Europe*, in: Béla Bartók: *Essays*, hrsg. v. Benjamin Suchoff, Lincoln 1992 (erstmalig auf Ungarisch veröffentlicht zwischen Januar 1911 und April 1912 im *Zeneközlöny* 9,5 bis 10,19), S. 262. Hier liegt auch der Zusammenhang mit dem Titel *Csujogató* eines der 27 *Chöre* (siehe dort). Die »Tanzwörter«, so Bartók, werden in der Region Kalotaszeg (heute Țara Călatei) als »csujogátás« bezeichnet.

Im 4. *Streichquartett* von 1928 begegnet uns im Mittelsatz ein Cello-Solo, das schon frappierend den Beginn des Tenor-Solos aus der *Cantata profana* erahnen lässt:



Nbsp. 176: 4. *Streichquartett*, der Beginn des dritten Satzes, oben sind in einem System Violinen und Bratsche notiert, unten das Cello.⁶⁰³

Weitere ähnliche Beispiele sind im dritten Satz des 2. *Streichquartetts* zu finden, oder in der *Elegie* des *Konzerts für Orchester*. Oft erwecken diese Momente unbestimmte Gefühle der Trauer oder der Klage. Die Parlando-Ästhetik spielt dabei eine wichtige Rolle. Die Instrumente geben sich den Anschein menschlicher Stimmen und besingen ein Leid oder Trauer, die nicht durch Worte konkretisiert werden, oder werden können? Es ist beinahe so, als sängen sie einen unhörbaren Text, aus dem sich in jedem Moment hörbare Worte lösen könnten. Aber natürlich bleibt es bei der Textlosigkeit, und vielleicht wirken diese Passagen eben darum umso unmittelbarer. In diesen Momenten Bartók'scher Instrumentalmusik ist eine Abtrennung vom Vokalen fast vollständig aufgehoben.

Abschließend sei der Blick auf zwei weitere Punkte gelenkt, an denen sich Vokal- und Instrumentalmusik besonders nahe kommen. Der erste betrifft Bartóks Technik der entwickelnden Themen- und Motivvariation. Eine Anregung dafür könnte gut und gerne in der Vokalmusik liegen. Ein Hinweis darauf sind die rhythmisch und diastematisch losen Wort-Ton-Verbindungen, wie sie in den Klavierliedern und in der *Blaubart*-Oper vorkommen. Mit jedem Auftreten verändern sich diese Motive innerhalb eines gewissen rhythmischen und melodischen Rahmens. Dieser Rahmen wird durch den gesungenen Text gesteckt: Sein Tonhöhenverlauf und seine Betonungsstruktur bleiben berücksichtigt, eine feststehende Urform gibt es aber nicht. Wie nahe

603 Hier wie im obigen Beispiel ist es nicht ausgeschlossen, an ein instrumentales Vorbild für diese Melodik zu denken. Allerdings legen die sprachähnlich durchbrochene Rhythmik im Beispiel aus dem 1. *Streichquartett* und die Nähe zum Tenor-Solo der *Cantata* im 4. *Streichquartett* eine Verbindung mit gesungenen Melodien nahe. Schon Amanda Bayley hat in ihrer Analyse dieses Satzes auf die sprachähnliche Qualität der Rhythmik hingewiesen, vgl. Bayley, Amanda: Bartók's String Quartet No. 4/III: A New Interpretative Approach, in: *Music Analysis* 19,3 (2000), S. 353–382.

sich hier instrumentale und vokale Schreibweise kommen, zeigt Roswitha Schlötterers anschauliche Beschreibung dieser Technik:⁶⁰⁴ Obwohl sie sich eigentlich auf die Streichquartette bezieht, liefert sie gleichzeitig eine gültige Beobachtung zur vokalen Motivbehandlung.

Ein Vorbild für dieses Verfahren kann die bäuerliche Volksmusikpraxis gewesen sein, in der Lieder mündlich weitergegeben wurden. Eine überprüfbare, ursprüngliche Version gab es nicht. Eine Melodie konnte im Grunde mit jedem Singen eine leicht veränderte Gestalt annehmen und verlor trotzdem nicht seine Identität. Bartók selbst hat 1937 in einem Interview mit Denijs Dille auf den Zusammenhang von eigenem Variationsideal und Volksmusikpraxis hingewiesen:

Mit Sicherheit hat man bemerkt, dass ich großes Gewicht auf technische Durchführungsarbeit lege, dass ich einen musikalischen Gedanken nicht gerne unverändert wiederhole und einzelne Stellen auch nicht genau gleich wiederkehren lasse. Dieses Verfahren rührt von meiner Neigung zu Variation und Umgestaltung der Themen her. [...] Dieser äußerste Variantenreichtum, der charakteristisch für unsere Volksmusik ist, ist gleichzeitig ein Ausdruck meiner Natur.⁶⁰⁵

Der Einfluss der volkstümlichen Verbunkos-Praxis auf Bartóks Kompositionsweise ist bereits mehrfach betrachtet und diskutiert worden.⁶⁰⁶ Es ist nur naheliegend, dass ein ähnlicher Einfluss auch von der vokalen Praxis der Volksmusik ausging. Immerhin stand Bartók in obiger Äußerung sicher die Volksmusik als Ganzes vor Augen, nicht nur in ihrer instrumentalen Form.

Der zweite Berührungspunkt von Vokalem und Instrumentalem liegt in einem einfachen Intervall: der kleinen Terz. Es gibt eine ganze Reihe von Kompositionen, in denen sie auffällig exponiert wird und eine ausgesprochen emotional aufgeladene Rolle einnimmt: das düstere »Én meghalok«, mit dem das Ady-Lied *Nem mehetek hozzád* abschließt, Judiths mehrfacher Ausruf »A te várad!« (»Deine Burg!«) nach dem lauten Aufseufzen des Mauerwerks, das erschöpfte Ausklingen von *A vágyak éjjele*. Jedes Mal verbindet sich der Wortlaut mit der Mollterz zu eindringlichen Momenten der Klage oder Hoffnungslosigkeit. Aber auch in den Instrumentalwerken kann die kleine Terz auffällig in den Vordergrund gerückt werden. Man denke an das letzte Stück des *Mikrokosmos*, den sechsten der *Tänze in bulgarischen Rhythmen*, der mit einer auffällig ausrufartigen, zweifach oktavierten Tonfolge aus *H* und *D* endet; oder an das *Konzert für Orchester* mit einem ganz ähnlich klingenden Einwurf der Blechbläser auf *C* und *Es* kurz vor dem Schlussakkord; oder an den aufwühlenden letzten Satz des 2. *Streichquartetts*. Die eindringlichsten Beispiele sind das Andante des 5. *Streichquartetts* und der *Wunderbare Mandarin*: Die

604 Bartóks »motivische Fortspinnungstechnik« stellt demnach alle Motivvarianten als Ableitungen einer »nur in der Abstraktion existierenden« Urform gleichberechtigt nebeneinander. Vgl. Schlötterer: *Kompositionstechnik* (1956), S. 5 f.

605 Zitiert und übersetzt aus Breuer: *Kolinda-ritmika* (1977), S. 91. In einem Aufsatz, der im Vorjahr publiziert worden war, hatte Bartók Volksliedmelodien ihrer Wandelbarkeit wegen mit Lebewesen verglichen, vgl. Bartók, Béla: *Why and How Do We Collect Folk Music?*, in: *Essays*, hrsg. v. Benjamin Suchoff, Lincoln 1992 (ursprünglich 1936 auf Ungarisch veröffentlicht in den *Népszertű Zenefüzetek*), S. 9–24.

606 Vgl. v. a. Frigyesi: *Verbunkos* (2000), S. 140–151.

kleine Terz wird hier stimmungsmäßig so sehr aufgeladen, dass sie entschieden mehr ist als ein beliebiger Tonabstand. Das Eintreten des Mandarins in die schäbige Unterkunft der Zuhälter gewinnt seine gesamte urtümliche, brutale Wucht aus diesem einen Intervall.

Woher Bartók seine Vorliebe für die kleine Terz und ihr emotionales Potential hat, darüber lässt sich nur spekulieren. Natürlich ist ein eigener Affektgehalt der Mollterz durch die gesamte durmolltonale Musik bereits vorgeprägt. Insofern ist dieser Zug durchaus traditionell. Aber vielleicht weckten erst Erfahrungen mit der Volksmusik in Bartók die Neigung, die kleine Terz mit ausdrucksstarken Momenten zu verbinden. Immerhin berichtet Kodály, dass das Lied *Ucca, ucca* Bartóks Vorliebe für Terzrepetitionen förderte. Das Lied ist nur in der Erstausgabe der gemeinsam herausgegebenen *Ungarischen Volkslieder* zu sehen, aus späteren Auflagen ist es gestrichen worden. Es handelte sich nämlich nicht um ein Volkslied aus der Mitte der Bauernschicht, sondern um eine Komposition von Elemér Szentirmay (1836–1908).⁶⁰⁷ Auch wenn genau hier vermutlich nicht der singuläre Ursprung für die oftmals prominente Rolle der Mollterz zu finden ist, deutet sich doch immerhin an, dass eine Anregung dafür tatsächlich aus der Vokalmusik stammen könnte.

Im Grunde darf es nicht überraschen, dass Bartóks Musik auch in rein instrumentalen Besetzungen immer wieder den Anschein hat, eigentlich vokal gedacht zu sein. Seine essenzielle Inspirationsquelle war die Volksmusik, eine überwiegend vokale Kunstform. In jedem Fall lernte Bartók sie zuerst gesungen kennen. In möglichst reiner, unbeeinflusster Form galt sie ihm als perfektes Kunstwerk. Ein solches Ideal musste einfach dazu führen, dass sich auch in der Instrumentalmusik Spuren menschlichen Gesangs bemerkbar machten.

Synthese und Integration sind zwei Begriffe, die im Zusammenhang mit Bartók besonders treffend geworden sind. Es gehört sicher zu den grundlegendsten Einsichten in sein Schaffen, dass dort Volksmusik verschiedenster Herkunft und mitteleuropäische Kunstmusik eine untrennbare Verbindung eingegangen sind. Das zeigt sich auch an der zunehmenden Annäherung von Volksliedbearbeitungen und originaler Komposition. Nun wäre es ein wenig übertrieben, von einer Synthese des Vokalen und Instrumentalen zu reden, denn ein unterschiedslos vokal-instrumentaler Stil entsteht ja eben nicht. Aber eines ist doch zu sehen: Indem Bartóks Chorsätze mehr und mehr Eigenheiten seiner Instrumentalmusik in sich aufnehmen, werden die Grenzen zwischen vokalen und instrumentalen Besetzungen durchlässig. Und mitunter singen Bartóks Werke selbst dort, wo gar keine menschliche Stimme vorgesehen ist.

⁶⁰⁷ Kodály, Zoltán: Von Szentirmay zu Bartók, in: Zoltán Kodály: *Wege zur Musik. Ausgewählte Reden und Schriften*, hrsg. v. Ferenc Bónis, Budapest 1983 (ursprünglich ungarisch 1955 in *Új Zenei Szemle* 6,6 erschienen), S. 238. Die Melodie von *Ucca, ucca*, mit ihren G-B- und D-F-Repetitionen ist vollständig notiert in: Lampert: *Folk Music* (2008), S. 59.

Literaturverzeichnis

- Ady, Endre / Ignóty / Kabos, Ede / Kern, Aurél / Nagy, Endre: Reinitz: Ady-dalok [Reinitz: Ady-Lieder], in: *Renaissance* (25. Juli 1910), S. 555–561.
- Antokoletz, Elliott: Modal Transformation and Musical Symbolism in Bartók's Cantata profana, in: *Bartók Perspectives. Man, Composer, and Ethnomusicologist*, hrsg. v. Elliott Antokoletz, Victoria Fischer und Benjamin Suchoff, Oxford 2000, S. 61–76.
- : *Musical Symbolism in the Operas of Debussy and Bartók. Trauma, Gender, and the Unfolding of the Unconscious*, Oxford 2008.
- : *The Music of Béla Bartók. A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music*, Berkeley / Los Angeles / London 1984.
- Antokoletz, Elliott / Fischer, Victoria / Suchoff, Benjamin (Hrsg.): *Bartók Perspectives. Man, Composer, and Ethnomusicologist*, Oxford 2000.
- Antokoletz, Elliott / Susanni, Paolo: *Béla Bartók. A Research and Information Guide*, New York / London³ 2011.
- Ashman, Mike: Around the Bluebeard Myth, in: *The Stage Works of Béla Bartók (= Opera Guide 44)*, hrsg. v. Nicholas John, London / New York 1991, S. 35–38.
- Balázs, Béla: Randbemerkungen zum Text, in: *Blätter der Staatsoper Berlin-Schöneberg* 9,14 (1928), S. 7–8.
- : *Válogatott cikkek és tanulmányok* [Ausgewählte Aufsätze und Studien], hrsg. v. Magda K. Nagy, Budapest 1968.
- Banks, Paul: Images of the Self. >Duke Bluebeard's Castle<, in: *The Stage Works of Béla Bartók (= Opera Guide 44)*, hrsg. v. Nicholas John, London / New York 1991, S. 7–12.
- Bárdos, Lajos: A >Magyar Kórus< húsz éve. Beszélgetés [Zwanzig Jahre >Magyar Kórus<. Ein Gespräch], in: Lajos Bárdos: *Tíz újabb írás. 1969–1974*, Budapest 1974, S. 260–269.
- : A Bartók-zene stíluselemei az Egyneműkarokban és a Mikrokozmoszban (Alapfokú bevezető) [Die Stilelemente der Musik Bartóks in den gleichstimmigen Chören und im Mikrokozmos (Grundlegende Einführung)], in: Lajos Bárdos: *Tíz újabb írás. 1969–1974*, Budapest 1974, S. 5–106.
- : Heptatonia Secunda (A Unique Tonal System and its Modes in the Works of Zoltán Kodály) (1962–1964), in: Lajos Bárdos: *Selected Writings on Music*, Budapest 1984, S. 88–215.
- : *Tíz újabb írás. 1969–1974* [Zehn neue Schriften. 1969–1974], Budapest 1974.
- Bartók, Béla: A kilenc csodaszarvas. Bartók Béla a Cantata Profana szövegét szavalja [Die neun Zauberhirsche. Béla Bartók trägt den Text der Cantata profana vor], URL: http://magyarradio.hu/index.php?option=com_content&task=view&id=468&Itemid=137 (ehemals Magyar Rádió Zrt., zuletzt geprüft am 20. Dezember 2016).
- : *Ausgewählte Briefe*, hrsg. v. János Demény, Budapest 1960.
- : *Bartók Béla családi levelei* [Béla Bartóks Briefe an die Familie], hrsg. v. Béla Bartók jun. und Adrienne Konkoly-Gombocz, Budapest 1981.

- : *Briefe*, hrsg. v. János Demény, 2 Bände, Budapest 1973.
- : Das Problem der neuen Musik, in: *Melos* 1,5 (16. April 1920), S. 107–110.
- : *Essays*, hrsg. v. Benjamin Suchoff, New York 1976 (Nachdruck Lincoln 1992).
- : Harvard Lectures, in: Béla Bartók: *Essays*, hrsg. v. Benjamin Suchoff, Lincoln 1992, S. 354–392 (Manuskripte zu Vorlesungen an der Harvard University im Februar 1943).
- : Hungary in the Throes of Reaction, in: *Documenta Bartókiana* v, hrsg. v. László Somfai, Budapest 1977, S. 38–42 (ursprünglich im *Musical Courier* 80,18 am 29. April 1920 erschienen).
- : *Letters*, hrsg. v. János Demény, London 1971.
- : *Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder)*, hrsg. v. Denijs Dille (= Béla Bartók. *Ethnomusikologische Schriften. Faksimile-Nachdrucke* 4), Mainz 1968.
- : On the Significance of Folk Music, in: Béla Bartók: *Essays*, hrsg. v. Benjamin Suchoff, Lincoln 1992, S. 345–347 (ursprünglich ungarisch im Juni 1931 in *Új idők* 37,26 erschienen).
- : Rumanian Folk Music, in: Béla Bartók: *Essays*, hrsg. v. Benjamin Suchoff, Lincoln 1992, S. 119–127 (ursprünglich deutsch als »Rumänische Volksmusik« in der *Schweizer Sänger-Zeitung* 23,17/18/20 im September/Okttober 1933 erschienen).
- : The Folk Songs of Hungary, in: Béla Bartók: *Essays*, hrsg. v. Benjamin Suchoff, Lincoln 1992, S. 331–339 (ursprünglich im Oktober 1928 im New Yorker *Pro-Musica Quarterly* 7,1 erschienen).
- : The Folklore of Instruments and their Music in Eastern Europe, in: Béla Bartók: *Essays*, hrsg. v. Benjamin Suchoff, Lincoln 1992, S. 239–284 (erstmalig ungarisch veröffentlicht zwischen Januar 1911 und April 1912 im *Zeneközlöny* 9,5 bis 10,19).
- : The Influence of Folk Music on the Art Music of Today, in: Béla Bartók: *Essays*, hrsg. v. Benjamin Suchoff, Lincoln 1992, S. 316–319 (ursprünglich deutsch im Oktober 1920 in *Melos* 1,17 erschienen).
- : The Influence of Peasant Music on Modern Music, in: Béla Bartók: *Essays*, hrsg. v. Benjamin Suchoff, Lincoln 1992, S. 340–344 (ursprünglich ungarisch im Mai 1931 in *Új Idők* 37,23 erschienen).
- : Ungarische Bauernmusik, in: *Musikblätter des Anbruch* 2,11/12 (Juni 1920), S. 422–424.
- : *Volksmusik der Rumänen von Maramureş*, hrsg. v. Denijs Dille (= Béla Bartók: *Ethnomusikologische Schriften. Faksimile-Nachdrucke* 2), Budapest 1966.
- : Why and How Do We Collect Folk Music?, in: *Essays*, hrsg. v. Benjamin Suchoff, Lincoln 1992 (ursprünglich 1936 auf Ungarisch veröffentlicht in den *Népszerű Zenefüzetek*), S. 9–24.
- Bartók, Péter: Anmerkungen des Herausgebers, in: Béla Bartók: *Für Kinder*, hrsg. v. Péter Bartók, Budapest 1998, S. 52.
- Bartók-Archiv, Institut für Musikwissenschaft der Ungarischen Akademie der Wissenschaften: Bartók Virtual Exhibition, URL: http://www.zti.hu/bartok/exhibition/de_TOC.htm, Budapest 2004/2005 (zuletzt überprüft am 20. Dezember 2016).
- : Béla Bartók's Compositions, URL: http://www.zti.hu/bartok/ba_en_06_m.htm?0101, Budapest [2012] (zuletzt überprüft am 20. Dezember 2016).
- Bartók, Béla jun.: *Apám életének krónikája* [Lebenschronik meines Vaters], [Budapest] 2006.
- : The Private Man, in: *The Bartók Companion*, hrsg. v. Malcolm Gillies, London 1993.

- Bayerdörfer, Hans-Peter: Die Neue Formel. Theatergeschichtliche Überlegungen zum Problem des Einakters, in: *Geschichte und Dramaturgie des Operneinakters* (= *Thurnauer Schriften zum Musiktheater* 10), hrsg. v. Winfried Kirsch und Sieghart Döhring, Laaber 1991, S. 31–46.
- Bayley, Amanda: Bartók's String Quartet No. 4/III: A New Interpretative Approach, in: *Music Analysis* 19,3 (2000), S. 353–382.
- Bayreuther, Rainer: *Richard Strauss' Alpensinfonie. Entstehung, Analyse und Interpretation* (= *Musikwissenschaftliche Publikationen. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt/Main* 6), Hildesheim / Zürich / New York 1997.
- Beck, Hermann: *Methoden der Werkanalyse in Musikgeschichte und Gegenwart* (= *Taschenbücher zur Musikwissenschaft* 9), Wilhelmshaven 21976.
- Beckles Willson, Rachel: Vocal music: inspiration and ideology, in: *The Cambridge Companion to Bartók*, hrsg. v. Amanda Bayley, Cambridge 2001, S. 78–91.
- Berlász, Melinda: Art. »Reinitz, Béla«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second edition*, hrsg. v. Stanley Sadie und John Tyrell, Bd. 2, London 2001, S. 165 f.
- Bóka, László: Utószó [Nachwort], in: Béla Balázs: *A kékszakállú herceg vára*, o. Hrsg., [Budapest] 1960, S. 59–75.
- Bónis, Ferenc: Bartók Béla: Liebeslieder – Budapest, 1900, in: *Mozarttól Bartókgig. Írások a magyar zenéről*, Budapest 2000, S. 310–323.
- : Erstes Violinkonzert – Erstes Streichquartett. Ein Wendepunkt in Béla Bartóks kompositorischer Laufbahn, in: *Musica* 39,3 (Mai/Juni 1985), S. 265–273.
- (Hrsg.): *Magyar zenetörténeti tanulmányok Szabolcsi Bence 70. születésnapjára* [Ungarische musikgeschichtliche Studien zum 70. Geburtstag Bence Szabolcsis] (= *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok* 2), Budapest 1969.
- : Preface, in: Béla Bartók: *Liebeslieder for Voice and Piano (1900): Facsimile of the Manuscript*, hrsg. v. Péter Bartók, Homosassa 2002, S. I–V.
- : Traum und Wirklichkeit in Bartóks Tanzspiel »Der holzgeschnitzte Prinz«, in: *Traum und Wirklichkeit in Theater und Musiktheater* (= *Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge* 62), hrsg. v. Péter Csobádi u. a., Anif/Salzburg 2006, S. 702–711.
- Borbély, Sándor: Art. »Ady Endre«, in: *Új Magyar Irodalmi Lexikon*, hrsg. v. László Péter, Bd. 1, Budapest 1994, S. 14–16.
- Breuer, János: Kolinda-ritmika Bartók zenéjében [Colindä-Rhythmik in Bartóks Musik], in: *Zeneelmélet, stílselemzés. A Bárdos Lajos 75. születésnapja alkalmából tartott zenetudományi konferencia anyaga* [Musiktheorie, Stilanalyse. Bericht zur musikwissenschaftlichen Konferenz anlässlich des 75. Geburtstags von Lajos Bárdos], hrsg. v. Ágnes Takács, Budapest 1977, S. 84–102.
- : On Three Posthumous Editions of Works by Bartók, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 13 (1971), S. 357–362.
- Budden, Julian: Art. »Literaturoper«, in: *The New Grove Dictionary of Opera*, Bd. 2, hrsg. v. Stanley Sadie, London / New York 1992, S. 1290.
- Chazelle, Thierry: La Cantate profane de Béla Bartók, in: *Analyse musicale* 2 (Februar 1986), S. 70–76.

- Crawford, Dorothy Lamb: Love and Anguish: Bartók's Expressionism, in: *Bartók Perspectives. Man, Composer, and Ethnomusicologist*, hrsg. v. Elliott Antokoletz, Victoria Fischer und Benjamin Suchoff, Oxford 2000, S. 129–139.
- Dalos, Anna: Art. »Kodály, Zoltán«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. v. Ludwig Finscher, Kassel u. a. ²1994–2008, Bd. P/10 (2003), Sp. 389–406.
- Danuser, Hermann: Die Kunst der Kontextualisierung. Über Spezifik in der Musikwissenschaft, in: *Musikalische Analyse und kulturgeschichtliche Kontextualisierung*, hrsg. v. Tobias Bleck und Camilla Bork, Stuttgart 2010, S. 41–63.
- Demény, János: Ady-Gedichtbände in Bartóks Bibliothek, in: *International Musicological Conference in Commemoration of Béla Bartók 1971*, hrsg. v. József Ujfaluassy und János Breuer, Budapest 1972, S. 111–120.
- (Hrsg.): *Bartók Béla. Levelek, fényképek, kéziratok, kották* [Béla Bartók. Briefe, Fotos, Handschriften, Noten], [Budapest] 1948.
 - : Bartók Béla művészi kibontakozásának évei. Bartók Béla megjelenése az európai zeneéletben (1914–1926) [Die Jahre der künstlerischen Entfaltung Béla Bartóks. Béla Bartóks Erscheinen im europäischen Musikleben (1914–1926)], in: *Bartók Béla megjelenése az európai zeneéletben – Liszt Ferenc hagyatéka (= Zenetudományi Tanulmányok 7)*, hrsg. v. Bence Szabolcsi und Dénes Bartha, Budapest 1959, S. 5–425.
 - Dille, Denijs: Angaben zum Violinkonzert 1907, den Deux Portraits, dem Quartett op. 7 und den Zwei Rumänischen Tänzen, in: *Documenta Bartókiana II*, hrsg. v. Denijs Dille, Budapest / Mainz 1965, S. 91–102.
 - : Bartók défenseur de Kodály, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 13 (1971), S. 347–353.
 - : Bartók et Ady, in: Denijs Dille: *Béla Bartók. Regard sur le passé (= Études Bartókiennes 1)*, hrsg. v. Yves Lenoir, Louvain-la-Neuve 1990, S. 293–302.
 - : Bartók, lecteur de Nietzsche et de La Rochefoucauld, in: Denijs Dille: *Béla Bartók. Regard sur le passé (= Études Bartókiennes 1)*, hrsg. v. Yves Lenoir, Louvain-la-Neuve 1990, S. 87–105.
 - : *Béla Bartók. Regard sur le passé*, hrsg. v. Yves Lenoir (= *Études Bartókiennes 1*), Louvain-la-Neuve 1990.
 - : Béla Bartóks opus 15, in: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 4 (1980), S. 201–213.
 - : L'Opus 15 de Béla Bartók, in: Denijs Dille: *Béla Bartók. Regard sur le passé (= Études Bartókiennes 1)*, hrsg. v. Yves Lenoir, Louvain-la-Neuve 1990, S. 257–278.
 - : *Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks 1890–1904*, Kassel / Basel / Tours u. a. 1976.
 - : Vorwort, in: Béla Bartók: *Fünf Lieder op. 15. Gesang und Klavier*, hrsg. v. Péter Bartók, [Wien] 1991, o. S.
 - : Vorwort zur 2. Auflage, in: Béla Bartók: *Fünf Lieder op. 15. Gesang und Klavier*, Wien [1966], o. S.
- Dobszay, László: *Abriss der ungarischen Musikgeschichte*, Budapest 1993.
- Eöszé, László: *Zoltán Kodály. Sein Leben und sein Werk*, Bonn 1964.

- Erdélyi, József: A szarvasokká vált fiúk. (Román népballada Bartók Béla gyűjtéséből) [Die Knaben, die zu Hirschen wurden (Rumänische Volksballade aus der Sammlung Béla Bartóks)], URL: <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00481/14839.htm> (Elektronikus Periodika Archivum és Adatbázis, zuletzt geprüft am 20. Dezember 2016).
- Erpf, Hermann: *Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik*, Wiesbaden 1969 (Erstausgabe Leipzig 1927).
- Fejes, György: Egy halott, aki énekelhetne. Reinitz Béla halálának 20. évfordulóján [Ein Toter, der singen könnte. Zum 20. Todestag von Béla Reinitz], in: *Magyar Zene* 5 (1963), S. 500–502.
- : Reinitz Béla zeneműveinek jegyzéke [Verzeichnis der Kompositionen Béla Reinitz'], in: *Magyar zenetörténeti tanulmányok Szabolcsi Bence 70. születésnapjára* (= *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok* 2), hrsg. v. Ferenc Bónis, Budapest 1969, S. 293–315.
- : Töredékek Reinitz Béláról [Fragmente zu Béla Reinitz], in: *Magyar Zene* 17,1 (1976), S. 42–71.
- Frigyesi, Judit: *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest*, Berkeley / Los Angeles / London 1998.
- : In Search of Meaning in Context: Bartók's Duke Bluebeard's Castle, in: *Current Musicology* 70 (Herbst 2000), S. 5–31.
- : The Verbunkos and Bartók's Modern Style. The Case of Duke Bluebeard's Castle, in: *Bartók Perspectives. Man, Composer, and Ethnomusicologist*, hrsg. v. Elliott Antokoletz, Victoria Fischer und Benjamin Suchoff, Oxford 2000, S. 140–151.
- Gara, Ladislav: *Gyula Illyés* (= *Poètes d'aujourd'hui* 145), Paris 1966.
- Gergely, Jean: Les Chœurs a cappella de Béla Bartók, in: *La Revue musicale* 224 (1955), S. 127–169.
- Gervers, Hilda: Béla Bartók's Öt dal (5 songs) opus 15, in: *The Music Review* 30 (1969), S. 291–299.
- Gillies, Malcolm (Hrsg.): *Bartók Remembered*, London 1990.
- : Dance Suite, in: *The Bartók Companion*, hrsg. v. Malcolm Gillies, London 1993, S. 487–497.
- (Hrsg.): *The Bartók Companion*, London 1993.
- Gombocz, Adrienne: With his Publishers, in: *The Bartók Companion*, hrsg. v. Malcolm Gillies, London 1993.
- Gombocz, Adrienne / Vikárius, László: Briefwechsel zwischen Bartók und der Universal Edition: Ein Querschnitt, URL: http://www.gko.uni-leipzig.de/fileadmin/user_upload/musikwissenschaft/institut/arbeitsgemeinschaft/musikerbriefe/5_Vikarius.pdf, Budapest 2003 (zuletzt überprüft am 20. Dezember 2016).
- Grant, Julian: A Foot in Bluebeard's Door, in: *The Stage Works of Béla Bartók* (= *Opera Guide* 44), hrsg. v. Nicholas John, London / New York 1991, S. 25–34.
- Griffiths, Paul: *The Master Musicians. Bartók*, London 1984.
- Halmos, Endre: *Die Geschichte des Gesang-Musikunterrichts in Ungarn. Unter besonderer Berücksichtigung des Einflusses aus dem deutschsprachigen Kulturbereich*, Stuttgart 1988.
- Heath, Mary Joanne Renner: *A Comparative Analysis of Dukas's Ariane et Barbe-Bleue and Bartók's Duke Bluebeard's Castle*, Dissertation: University of Rochester 1988.

- Hercher, Christiane: Apoll war nicht nur der Gott des Gesangs, sondern auch jener des Lichts. Die Beziehung von Musik und Licht in Béla Bartóks Herzog Blaubarts Burg, in: »Denn in jenen Tönen lebt es«. Wolfgang Marggraf zum 65., hrsg. v. Helen Geyer, Michael Berg und Matthias Tischer, Weimar 1999, S. 345–365.
- Honti, Rita: *Principles of Pitch Organization in Bartók's Duke Bluebeard's Castle* (= *Studia musicologica Universitatis Helsingiensis* 16), Helsinki ²2008.
- Hooker, Lynn M.: *Redefining Hungarian Music from Liszt to Bartók*, Oxford 2013.
- Horn, Wolfgang: Satzlehre, Musiktheorie, Analyse. Variationen über ein ostinates Thema, in: *Zum Problem und zu Methoden von Musikanalyse*, hrsg. v. Nico Schüler, Hamburg 1996, S. 11–31.
- Horváth, Edith: Art. »Pósa Lajos«, in: *Új Magyar Irodalmi Lexikon*, hrsg. v. László Péter, Bd. 3, Budapest 1994, S. 1650.
- Howat, Roy: Masterworks (II): Sonata for Two Pianos and Percussion, in: *The Bartók Companion*, hrsg. v. Malcolm Gillies, London 1993, S. 315–330.
- Hunkemöller, Jürgen: Das Beginnen der Musik Bartóks, in: Jürgen Hunkemöller: *Bauernmusik und Klangmagie. Bartók-Studien* (= *Mannheimer Manieren. musik + musikforschung* 2), Hildesheim / Zürich / New York 2013, S. 55–81.
- : »Klänge der Nacht« in der Musik Béla Bartóks, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 60 (2003), S. 40–68.
- John, Nicholas (Hrsg.): *The Stage Works of Béla Bartók* (= *Opera Guide* 44), London / New York 1991.
- Jolly, Cynthia: The Art Songs of Kodály, in: *Tempo* 63 (Winter 1962/63), S. 2–12.
- Kalotaszegi, Tünde: Béla Bartóks Einakter Herzog Blaubarts Burg und seine Zeichenhaftigkeit, in: *Geschichte und Dramaturgie des Operneinaktors* (= *Thurnauer Schriften zum Musiktheater* 10), hrsg. v. Winfried Kirsch und Sieghart Döhring, Laaber 1991, S. 323–336.
- Kárpáti, János: Bartók Analysis in America, in: *Essays in Honor of László Somfai on his 70th Birthday. Studies in the Sources and the Interpretation of Music*, hrsg. v. Vera Lampert und László Vikárius, Lanham (Maryland) / Toronto / Oxford 2005, S. 349–374.
- : *Bartók's Chamber Music*, Stuyvesant (NY) 1994.
- : Le Désaccordage dans la technique de composition de Bartók, in: *International Musicological Conference in Commemoration of Béla Bartók 1971*, hrsg. v. József Ujfalussy und János Breuer, Budapest 1972, S. 41–51.
- Kassák, Lajos / Uitz, Béla (Hrsg.): *Ma. Irodalmi és képművészeti folyóirat* [Heute. Zeitschrift für Literatur und Bildende Künste] 3,2 (1918).
- Kenyeres, Ágnes (Hrsg.): *Magyar Életrajzi Lexikon* [Ungarisches biographisches Lexikon], 4 Bände, Budapest 1967–1994.
- Kerékfy, Márton: Bartók's Revisions to the Instrumentation of »Duke Bluebeard's Castle«, in: *Tempo* 264 (April 2013), S. 52–65.
- Kerényi, Karl: Béla Bartóks »Cantata profana« [1946], in: Karl Kerényi: *Wege und Weggenossen 2* (= *Karl Kerényi. Werke in Einzelausgaben* v,2), hrsg. v. Magda Kerényi, München 1988, S. 364–370.
- Keresztury, Mária: Egy Bartók-vers [Ein Bartók-Gedicht], in: *Új Zenei Szemle* 7,6 (Juni 1956), S. 16–19.

- Kirsch, Winfried / Döhring, Sieghart (Hrsg.): *Geschichte und Dramaturgie des Operneinaktors* (= *Thurnauer Schriften zum Musiktheater* 10), Laaber 1991.
- Kodály, Zoltán: Bartók als Volksmusikforscher, in: Zoltán Kodály: *Wege zur Musik. Ausgewählte Reden und Schriften*, hrsg. v. Ferenc Bónis, Budapest 1983, S. 231–237 (ursprünglich ungarisch 1950 in *Új Zenei Szemle* 1,4 erschienen).
- : Bartók Béla gyermekkarai [Béla Bartóks Kinderchöre], in: Zoltán Kodály: *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok II*, hrsg. v. Ferenc Bónis, Budapest 1982, S. 441 (ursprünglich 1936 in *Énekszó* 4,3/4 erschienen).
- : Béla Bartóks Oper, in: *Béla Bartók. Weg und Werk, Schriften und Briefe*, hrsg. v. Bence Szabolcsi, Budapest 1957, S. 60–63 (ursprünglich ungarisch im Juni 1918 in *Nyugat* 11,11 erschienen).
- : Der Mensch Béla Bartók, in: Zoltán Kodály: *Wege zur Musik. Ausgewählte Reden und Schriften*, hrsg. v. Ferenc Bónis, Budapest 1983, S. 226–230 (ursprünglich Vortrag am 22. Februar 1946 in Budapest für die Gewerkschaft ungarischer Tonkünstler).
- : Der Weg des ungarischen Chorgesangs, in: Zoltán Kodály: *Wege zur Musik. Ausgewählte Reden und Schriften*, hrsg. v. Ferenc Bónis, Budapest 1983, S. 29–34 (ursprünglich ungarisch am 21. April 1935 in *Békésmegyei Közlöny* erschienen).
- : Kinderchöre, in: Zoltán Kodály: *Wege zur Musik. Ausgewählte Reden und Schriften*, hrsg. v. Ferenc Bónis, Budapest 1983, S. 20–28 (ursprünglich ungarisch 1929 in *Zenei Szemle* 13,2 erschienen).
- : Musikerziehung in Ungarn, in: Zoltán Kodály: *Wege zur Musik. Ausgewählte Reden und Schriften*, hrsg. v. Ferenc Bónis, Budapest 1983, S. 115 (ursprünglich ungarisch verfasst, erstmals jedoch in englischer und deutscher Übersetzung erschienen in *Musikerziehung in Ungarn / Musical Education in Hungary*, hrsg. v. Frigyes Sándor, Budapest 1966).
- : Volksmusik und Kunstmusik, in: Zoltán Kodály: *Wege zur Musik. Ausgewählte Reden und Schriften*, hrsg. v. Ferenc Bónis, Budapest 1983, S. 159–166 (ursprünglich ungarisch erschienen in *Úr és paraszt a magyar élet egységében*, hrsg. v. Sándor Eckhardt, Budapest 1941, S. 212–222).
- : Von Szentirmay zu Bartók, in: Zoltán Kodály: *Wege zur Musik. Ausgewählte Reden und Schriften*, hrsg. v. Ferenc Bónis, Budapest 1983 (ursprünglich ungarisch 1955 in *Új Zenei Szemle* 6,6 erschienen).
- : *Wege zur Musik. Ausgewählte Reden und Schriften*, hrsg. v. Ferenc Bónis, Budapest 1983.
- Kovács, Sándor: Bartók Béla: Öt dal Ady Endre szövegeire [Béla Bartók: Fünf Lieder zu Texten von Endre Ady], in: *A Hét Zeneműve* 1981,3 (Juli–September), S. 89–96.
- : The Ethnomusicologist, in: *The Bartók Companion*, hrsg. v. Malcolm Gillies, London 1993.
- Kroó, György: *Bartók színpadi művei* [Bartóks Bühnenwerke], Budapest 1962.
- : *Bartók-Handbuch*, Budapest 1974.
- : Cantata profana, in: *The Bartók Companion*, hrsg. v. Malcolm Gillies, London 1993, S. 424–437.
- : Data on the Genesis of Duke Bluebeard's Castle, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 23 (1981), S. 79–123.
- : Duke Bluebeard's Castle, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 1 (1961), S. 251–340.

- : Előszó [Vorwort], in: Béla Bartók: *Cantata profana. A kilenc csodaszarvas*, Budapest 1974, S. 5–12.
- : Monothematik und Dramaturgie in Bartóks Bühnenwerken, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 5,1–4 (1965), S. 449–467.
- : Opera: Duke Bluebeard's Castle, in: *The Bartók Companion*, hrsg. v. Malcolm Gillies, London 1993, S. 349–359.
- : Unrealized Plans and Ideas for Projects by Bartók, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 12,1–4 (1970), S. 11–27.
- Kroyer, Theodor (Hrsg.): *Der vollkommene Partiturspieler. Erste Folge*, Leipzig [1930].
- Laki, Péter: Les Mélodies op. 15 et 16 de Bartók, in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* 27 (2008), S. 105–120.
- Lampert, Vera: *Folk Music in Bartók's Compositions. A Source Catalog. Arab, Hungarian, Romanian, Ruthenian, Serbian, and Slovak Melodies*, Budapest 2008.
- : Works for Solo Voice with Piano, in: *The Bartók Companion*, hrsg. v. Malcolm Gillies, London 1993, S. 387–412.
- : Zeitgenössische Musik in Bartóks Notensammlung, in: *Documenta Bartókiana* v, hrsg. v. László Somfai, Budapest 1977, S. 142–168.
- László, Ferenc: A Cantata profana keletkezéstörténetéhez [Zur Entstehungsgeschichte der Cantata profana], in: Ferenc László: *Bartók Béla. Tanulmányok és tanúságok* [Béla Bartók. Aufsätze und Zeugnisse], Bukarest 1980, S. 213–254.
- : A kicsi >tót<. Bartók műve a műjegyzék és az összkiadás között [Der kleine >Slowake<. Bartóks Werk zwischen dem Werkverzeichnis und der Gesamtausgabe], in: *Forrás* 27,1 (Januar 1995), S. 54–58.
- : A szarvasokká lett vadászfiak nyomában [Auf der Spur der Jägersöhne, die zu Hirschen wurden], in: *Igaz Szó. Románia Szocialista Köztársaság Írószövetségének havi folyóirata* 29,2 (Február 1981), S. 170–178.
- : Bartók >sovén< elragadtatása 1903-ban: >Pósa-dalok< – >Elza-dalok<! [Bartóks >chauvinistische< Begeisterung 1903: >Pósa-Lieder< – >Elza-Lieder<!], in: *Muzsika* 47,47 (2004), S. 35 ff.
- : Bartók and his Song Texts, in: *Essays in Honor of László Somfai on his 70th Birthday. Studies in the Sources and the Interpretation of Music*, hrsg. v. Vera Lampert und László Vikárus, Lanham (Maryland) / Toronto / Oxford 2005, S. 375–386.
- László, Zsigmond: A prozódia a dramaturgiáig – Bartók Béla [Von der Prosodie zur Dramaturgie – Béla Bartók], in: Zsigmond László: *Költészet és zeneiség. Prozódiai tanulmányok*, Budapest 1985, S. 100–129.
- Leafstedt, Carl S.: *Inside Bluebeard's Castle. Music and Drama in Béla Bartók's Opera*, New York / Oxford 1999.
- : Judith in Bluebeard's Castle: The Significance of a Name, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 36,3–4 (1995), S. 429–447.
- Lendvai, Ernő: *Bartók dramaturgiája. Színpadi művek és a Cantata profana* [Bartóks Dramaturgie. Bühnenwerke und die Cantata profana], Budapest 1964.
- : *Béla Bartók. An Analysis of his Music*, London 1971.

- : Einführung in die Formen- und Harmoniewelt Bartóks, in: *Béla Bartók. Weg und Werk, Schriften und Briefe*, hrsg. v. Bence Szabolcsi, Budapest 1957, S. 91–137.
- : *The Workshop of Bartók and Kodály*, Budapest 1983.
- Loewy, Hanno: *Béla Balázs – Märchen, Ritual und Film*, Berlin 2003.
- Losseff, Nicky: Casting Beams of Darkness into Bartók's Cantata Profana, in: *twentieth-century music* 3,2 (September 2006), S. 221–254.
- M. Ö. [unidentifiziert]: A Conversation with Béla Bartók, in: *Bartók and his World*, hrsg. v. Péter Laki, Princeton 1995, S. 235–239 (ursprünglich ungarischer Artikel im *Kassai Napló* vom 23. April 1926, engl. Übs. D. E. Schneider u. K. Móricz).
- Markó, László (Hrsg.): *Új Magyar Életrajzi Lexikon* [Neues ungarisches biographisches Lexikon], 6 Bände, Budapest 2001–2007.
- Maróti, Gyula: Kórusmozgalom Magyarországon a harmincas években [Die Chorbewegung in Ungarn in den 30er Jahren], in: *Magyar Zene* 30,3 (1989), S. 292–305.
- Mausner, Siegfried: Die musikdramatische Konzeption in Herzog Blaubarts Burg, in: *Musikkonzepte* 22. *Béla Bartók*, hrsg. v. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1981, S. 69–83.
- Meyer, Peter: *Béla Bartóks »Ady-Lieder«, op. 16*, Winterthur 1965.
- Miskolczy, Ambrus: *A szarvasfiúk »rejtélye«. A kolindától a Cantata profanáig* [Das »Geheimnis« der Hirschsöhne: Von der Colindä zur Cantata profana], Budapest 2010.
- : Krisenbehandlung durch Musik. Der Fall Bartók und die Cantata profana, in: *Öt Kontinens* 10,1 (2012), S. 97–102.
- : *»Tiszta forrás« felé... Közelítések Bartók Béla és a Cantata profana világához* [Zur »reinen Quelle« ... Annäherungen an die Welt Béla Bartóks und der Cantata profana], Budapest 2011.
- Moreux, Serge: *Béla Bartók. Leben – Werk – Stil*, Zürich / Freiburg ²1952.
- Nathan, Hans: Hungary, in: *A History of Song*, hrsg. v. Denis Stevens, London / New York 1970, S. 272–292.
- Nietzsche, Friedrich: *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für alle und keinen*, München 1999 (Erstausgabe Leipzig 1891).
- Pap, Gábor: *Csak tiszta forrásból. Adalékok Bartók Cantata profanájának értelmezéséhez* [Nur aus reiner Quelle: Anmerkungen zur Interpretation von Bartóks Cantata profana], Budapest 1990.
- Petersen, Peter: Der Terminus »Literaturoper« – eine Begriffsbestimmung, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 56,1 (1999), S. 52–70.
- : *Die Tonalität im Instrumentalschaffen von Béla Bartók* (= Beiträge zur Musikwissenschaft 6), Hamburg 1971.
- Pintér, Csilla Mária: Szó és zene feszültsége A Kékszakállú herceg vára énekritmusaiban [Spannung zwischen Wort und Musik in den Gesangsrhythmen von Herzog Blaubarts Burg], in: *Tanulmánykötet Ujfalussy József emlékére. Tanulmányok, emlékirások, hommage-ok*, hrsg. v. Melinda Berlász und Márta Grabócz, Budapest 2013, S. 270–300.
- : The Music of Words in Béla Bartók's Twenty-Seven Choruses, in: *Studia Musicologica* 53,1–3 (September 2012), S. 141–152.

- : The Significance of the Varieties of Parlando-Rubato in the Rhythmic Language of Bluebeard's Castle, in: *Studia Musicologica* 49,3-4 (2008), S. 369–382.
- : Versforma és zenei forma Bartók Ady-dalaiban [Gedichtform und musikalische Form in Bartóks Ady-Liedern], in: *Zenitudományi dolgozatok 2004–2005*, hrsg. v. Márta Sz. Farkas und Tibor Tallián, Budapest 2005, S. 73–84.
- Reinitz, Béla: *Dalok Ady Endre verseire (Új dalsorozat)* [Lieder zu Gedichten von Endre Ady (Neue Liederreihe)], hrsg. v. Jenő Gömöri, Budapest [1911].
- Ruzicska, Paolo: Bartók sentito da Illyés, in: *Miscellanea del cinquantenario. Die Stellung der italienischen Avantgarde in der Entwicklung der neuen Musik. Symposion des Instituts für Wertungsforschung in Graz*, o. Hrsg., Mailand 1978, S. 82–104.
- Sárosi, Bálint: *Folk Music. Hungarian Musical Idiom*, Budapest 1986.
- Schlötterer, Roswitha: *Béla Bartóks Kompositionstechnik. Dargestellt an seinen sechs Streichquartetten* (= *Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft* 3), Regensburg 1956 (ursprünglich veröffentlicht unter ihrem Geburtsnamen Traimer).
- Schneider, Christiane: Zur Einakter-Theorie im musikwissenschaftlichen Schrifttum, in: *Geschichte und Dramaturgie des Operneinakers* (= *Thurnauer Schriften zum Musiktheater* 10), hrsg. v. Winfried Kirsch und Sieghart Döhring, Laaber 1991, S. 47–57.
- Schneider, David E.: *Bartók, Hungary, and the Renewal of Tradition. Case Studies in the Intersection of Modernity and Nationality*, Berkeley / Los Angeles / London 2006.
- Schnetz, Diemut: *Der moderne Einakter. Eine poetologische Untersuchung*, Bern / München 1967.
- Sólyom, György: »De mi nem megyünk...«. Bartók: Cantata profana – részletes elemzés – esztétikai problémák [»Doch wir gehen nicht mit ...«. Bartók: Cantata profana – Detailanalyse – ästhetische Probleme], in: *Magyar Zene* 32,1 (März 1991), S. 3–51.
- Somfai, László: Art. »Bartók, Béla«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. v. Ludwig Finscher, Kassel u. a. ²1994–2008, Bd. P/2 (1999), Sp. 341–402.
- : Bartók egy nemű kórusainak szövegforrásáról [Über die Textquellen der gleichstimmigen Chöre Bartóks], in: *Magyar zenetörténeti tanulmányok Szabolcsi Bence 70. születésnapjára* (= *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok* 2), hrsg. v. Ferenc Bónis, Budapest 1969, S. 359–376.
- : *Béla Bartók. Composition, Concepts, and Autograph Sources*, Berkeley / Los Angeles / London 1996.
- : Nichtvertonte Libretti im Nachlass und andere Bühnenpläne Bartóks, in: *Documenta Bartókiana II*, hrsg. v. Denijs Dille, Budapest / Mainz 1965, S. 28–52.
- : The »Piano Year« of 1926, in: *The Bartók Companion*, hrsg. v. Malcolm Gillies, London 1993, S. 173–188.
- : Vorwort, in: Béla Bartók: *Cantata profana*, Wien / London 1955, o. S.
- Somogyi, Vilmos: Reinitz Béla / A »Magyar Nemzeti Operaház« (1918–1919) évadjáról [Béla Reinitz / Zur Saison der »Ungarischen Nationaloper« (1918–1919)], in: *Muzsika* 2,3 (März 1959), S. 7–13.
- Sonkoly, István: Bartók ismertelen fiatalkori műdalai [Unbekannte frühe Kunstlieder Bartóks], in: *Muzsika* 1,10 (1958), S. 7–8.

- Starobinski, George: Le Métrologue passionné. Tempo et agogique dans les Cinq mélodies op. 16 de Béla Bartók, in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* 27 (2007), S. 121–149.
- Stephan, Rudolf: Art. »Expressionismus«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. v. Ludwig Finscher, Kassel u. a. 21994–2008, Bd. S/3 (1995), Sp. 243–253.
- Stevens, Halsey: Some »Unknown« Works of Bartók, in: *The Musical Quarterly* 52,1 (1966), S. 37–55.
- : *The Life and Music of Béla Bartók*, New York 1953.
- Strawinskij, Igor: Erinnerungen. Chroniques de ma vie (1936), in: Igor Strawinskij: *Schriften und Gespräche* 1, Darmstadt 1983, S. 25–172.
- : Psalmensymphonie, in: *Igor Stravinsky Edition: Symphonies. Rehearsals and Talks*, Sony Classical 1991 (Booklet zur CD-Aufnahme).
- Szabó, Miklós: *Bartók Béla kórusművei* [Béla Bartóks Chorwerke], Budapest 1985.
- : Choral Works, in: *The Bartók Companion*, hrsg. v. Malcolm Gillies, London 1993, S. 413–423.
- : Kodály széljegyzetei Bartók kórusműveihez [Kodálys Randnotizen zu Bartóks Chorwerken], in: *Muzsika* 38,9 u. 10 (1995), S. 27–33 bzw. 16–22.
- Szabolcsi, Bence: Bartók and World Literature, in: *International Musicological Conference in Commemoration of Béla Bartók 1971*, hrsg. v. József Ujfalussy und János Breuer, Budapest 1972, S. 104–106.
- : Bartók's Miraculous Mandarin, in: *Bartók Studies*, hrsg. v. Todd Crow, Detroit 1976, S. 22–38.
- (Hrsg.): *Béla Bartók. Weg und Werk, Schriften und Briefe*, Budapest 1957.
- : Béla Bartók: Cantata profana, in: Bence Szabolcsi: *Miért szép századunk zenéje?*, hrsg. v. György Kroó, Budapest 1974, S. 181–187.
- Szabolcsi, Miklós / Szauder, József / Klaniczay, Tibor: *Geschichte der ungarischen Literatur*, Budapest 1963.
- Szathmári, István: *Három fejezet a magyar költői stílus történetéből* [Drei Kapitel über die Geschichte des ungarischen dichterischen Stils] (= *Nyelvtudományi értekezések* 140), Budapest 1995.
- Tallián, Tibor: >...múljk el e pohár én tőlem...<: Cantata profana és Máté evangélium [>... möge dieser Kelch an mir vorübergehen ...<: die Cantata profana und das Matthäusevangelium], in: *Magyar Zene* 37,2 (1999), S. 153–159.
- : Bartók és a szavak / Bartók et les mots / Bartók and Words, in: *Arion* 13 (1982), S. 67–83.
- : *Béla Bartók. The Man and his Work*, Budapest 1988.
- : Béla Bartók. Composer of Folk Songs, in: *Hungarian Music Quarterly* 9,1–2 (1998), S. 5–9.
- : *Cantata profana – az átmenet mítosza* [Cantata profana – ein Mythos des Übergangs], Budapest 1983.
- : Der Briefwechsel Bartók's [sic] mit R. St. Hoffmann, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 18,1–4 (1976), S. 339–365.
- : Die Cantata profana – ein »Mythos des Übergangs«, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 23,1–4 (1981), S. 135–200.
- : Let this cup pass from me ... The Cantata Profana and the Gospel According to Saint Matthew, in: *The Hungarian Quarterly* 36,139 (Herbst 1995), S. 55–60.

- Tezla, Albert: *Hungarian Authors. A Bibliographical Handbook*, Cambridge (Massachusetts) 1970.
- Thayer, Fred Martin jun.: *The Choral Music of Béla Bartók*, Dissertation (DMA): Cornell University, Ithaca 1976.
- Ujfalussy, József: *Béla Bartók*, Budapest 1971 (engl. Übersetzung v. Ruth Pataki).
- Ujfalussy, József / Breuer, János (Hrsg.): *International Musicological Conference in Commemoration of Béla Bartók 1971*, Budapest 1972.
- Ujfalussy, József / Lampert, Vera (Hrsg.): *Bartók Breviárium (levelek – írások – dokumentumok)* [Briefe – Schriften – Dokumente], Budapest ²1974.
- Unger, Hermann: Köln. Uraufführung des ›Wunderbaren Mandarin‹ von Béla Bartók, in: *Musikblätter des Anbruch* 8,10 (Dezember 1926), S. 445 f.
- Vas Szűcs, Imola: »Ének őrzi az időt«. Újra a Bartók-egyenműkarok szövegforrásainak nyomában [›Singen bewahrt die Zeit‹. Erneut auf der Spur der Textquellen zu Bartóks gleichstimmigen Chören], in: *Magyar Zene* 52,2 (Mai 2014) S. 205–223.
- Veress, Sándor: ›Bluebeard's Castle‹, in: *Tempo* 13 und 14 (Herbst 1949 bzw. Winter 1949/50), S. 32–38 bzw. 25–35.
- Vikárius, László: A Pleading Father? A Correction in the Sources of Béla Bartók's Cantata profana, in: *Българско музикознание / Bulgarian Musicology* 35,3/4 (2011), S. 174–194.
- : Bartók and the Words of the Cantata, in: *The Hungarian Quarterly* 36,139 (Herbst 1995), S. 61–69.
- : Bartók's Late Adventures with Kontrapunkt, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 47,3/4 (September 2006), S. 395–416.
- : Béla Bartók's Cantata profana (1930): A Reading of the Sources, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 35,1–3 (1993/94), S. 249–301.
- : Erläuterungen zur Faksimileausgabe des autographen Entwurfs von: Béla Bartók. Herzog Blaubarts Burg, op. 11. 1911, in: *Béla Bartók: Herzog Blaubarts Burg. Opus 11. 1911. Autographen Entwurf*, hrsg. v. László Vikárius, Budapest 2006.
- : Intimations through Words and Music. Unique Sources to Béla Bartók's Life and Thought in the Fonds Denijs Dille (B-Br), in: *Revue Belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* 67 (2013), S. 179–217.
- : Könyörgő apa? avagy: Hogyan szólította meg szarvassá vált fiait az ő édes apjuk? Egy javítás a Cantata profana kottaszövegéhez [Ein flehender Vater? oder: Wie hat der Vater seine in Hirsche verwandelten Söhne angesprochen? Eine Korrektur zum Notentext der Cantata profana], in: *Muzsika* 50,10 (Oktober 2007), S. 20–26.
- : Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában. A hatás jelenségének értelmezéséhez [Modell und Inspiration in Bartóks musikalischem Denken. Zur Deutung von Einflusserscheinungen], Pécs 1999.
- : Nationalism Rejected or Transformed? Béla Bartók's Unconventional Contribution to the Chorus Literature, in: *18. slovenski glasbeni dnevi. Zborovska glasba in pevska društva ter njihov pomen v razvoju nacionalnih glasbenih kultur / 18th Slovenian Musical Days. Choral Music and Choral Societies, and their Role in the Development of the National Musical Cultures. Ljubljana, Piran 22.–25. IV. 2003*, Ljubljana 2004, S. 180–198.

- : The Sources of Béla Bartók's Opera Duke Bluebeard's Castle (1911): The Fascinations of Balladry, in: *Glasbeno gledališče – večeraj, danes, jutri. 100-letnica rojstva skladatelja Danila Švare. Musical Theatre – Yesterday, Today, Tomorrow. The 100th Anniversary of the Birth of Composer Danilo Švara*, hrsg. v. Primož Kuret, Ljubljana 2003, S. 109–123.
- Vörös, László: Art. »Balázs Béla«, in: *Új Magyar Irodalmi Lexikon*, hrsg. v. László Péter, Bd. 1, Budapest 1994, S. 101–103.
- Waldbauer, Iván: Vorwort, in: Béla Bartók: *Fünf Lieder op. 15. Gesang und Klavier*, Wien [1966], o. S.
- Wilheim, András: Zu einem Handschriften-Faksimile aus dem Jahre 1917, in: *Documenta Bartókiana* VI, hrsg. v. László Somfai, Budapest 1981, S. 233–234.
- Winking, Hans: Klangflächen bei Bartók bis 1911. Zu einigen stilistischen Beziehungen in den Orchesterwerken Béla Bartóks zur Orchestermusik des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 24 (1982), S. 549–564.
- Wörner, Karl: Die sieben Schlüssel. Bartóks »Herzog Blaubarts Burg«, in: Karl Wörner: *Die Musik in der Geistesgeschichte. Studien zur Situation der Jahre um 1910*, Bonn 1970, S. 119–130.
- Ziegler, Márta: Über Béla Bartók, in: *Documenta Bartókiana* IV, hrsg. v. Denijs Dille, Budapest / Mainz 1970, S. 173–179.
- Zieliński, Tadeusz: *Bartók*, Zürich 1973.

Notenausgabenverzeichnis

- Bartók, Béla: 3 *Dorfszenen für vier (oder acht) Frauenstimmen und Kammerorchester [...]. Klavierauszug mit Singstimmen*, Universal Edition: [Wien] 1927 (deutsche Übersetzung von Bence Szabolcsi, ungarische Übersetzung von Viktor Lányi, englische Übersetzung von Martin Lindsay).
- : 44 *Duos*, Universal Edition: [Wien] 1933.
 - : *Achtzehn Chorlieder*, B. Schott's Söhne: Mainz 1953.
 - : *Bluebeard's Castle. Opera in one Act by Béla Balázs. Music by Béla Bartók. Score*, Universal Edition: [Wien 1963] (englische Übersetzung von Christopher Hassall).
 - : *Cantata profana (Die Zauberhirsche) für Tenor, Bariton, gemischten Chor und Orchester (1930)*, Boosey & Hawkes: London 1955 (deutsche Übersetzung von Bence Szabolcsi, englische Übersetzung von Robert Shaw).
 - : *Cantata profana / A kilenc csodaszarvas / Die Zauberhirsche. Für gemischten Chor, Tenorsolo, Baritonsolo und Orchester / Vegyes karra és zenekarra, tenor- és baritonszólóval / Worte nach Volksliedertexten / Népi szövegekre. [...]. Klavierauszug. Nach der Handschrift des Komponisten gedruckt*, Universal Edition: Wien 1934 (deutsche Übersetzung von Bence Szabolcsi).
 - : *Cantata profana / A kilenc csodaszarvas / Die Zauberhirsche [...]. Partitur*, Universal Edition: Wien 1934 (deutsche Übersetzung von Bence Szabolcsi).
 - : *Cantata profana / Die Zauberhirsche / The giant stags. Für gemischten Chor, Tenorsolo, Baritonsolo und Orchester. Worte nach ungarischen [sic] Volksliedertexten [...]. Klavierpartitur*, Universal Edition: Wien 1951 (deutsche Übersetzung von Bence Szabolcsi, englische Übersetzung von M. D. Calvocoressi).
 - : *Cantata Profana / The Nine Enchanted Stags / A kilenc csodaszarvas*, hrsg. v. Nelson Dellamaggiore und Péter Bartók, Bartók Records: [Homosassa] 2011 (Klavierauszug).
 - : *Dorfszenen (Slowakische Volkslieder). Für eine Frauenstimme und Klavier [...]*, Universal Edition: Wien / New York 1927 (deutsche Übersetzung von Bence Szabolcsi, ungarische Übersetzung von Viktor Lányi).
 - : *Der junge Bartók I. Ausgewählte Lieder*, hrsg. v. Denijs Dille, Zeneműkiadó: Budapest 1963.
 - : *Der junge Bartók II. Klavierstücke*, hrsg. v. Denijs Dille, Zeneműkiadó: Budapest 1965.
 - : *Elmúlt időkből. Három férfikar / Aus vergangenen Zeiten. Drei Chorsätze für Männerchor*, Editio Musica: Budapest 1950 (deutsche Übersetzung von Isolde Schröder).
 - : *Five Songs op 16 [sic]. Voice & Piano*, Boosey & Hawkes: London 1939 (englische Übersetzung von Nancy Bush, deutsche Übersetzung von R. St. Hoffmann).
 - : *Four Hungarian Folksongs for mixed chorus a cappella / Vier ungarische Volkslieder für gemischten Chor a cappella*, Boosey & Hawkes: London 1956 (deutsche Übersetzung von R. St. Hoffmann, englische Übersetzung von Nancy Bush).
 - : *Fünf Lieder / Öt dal / Five Songs op. 15. Gesang und Klavier / Ének zongorakísérettel / Voice and Piano*, Universal Edition: London 1991 (revidierte Neuausgabe Péter Bartók, deutsche Übersetzung von Ernst Hartmann, englische Übersetzung von Eric Smith).

- : *Fünf Lieder. Nach Texten von Andreas Ady. Musik von Béla Bartók / Öt dal. Ady Endre szövegeire. Megzenésítette [sic] Bartók Béla. Op. 16, Universal Edition: Wien 1923* (deutsche Übersetzung von R. St. Hoffmann).
- : *Gyermekeknek. Apró darabok kezdő zongorázóknak (oktávfogás nélkül). Magyar gyermek- és népdalok felhasználásával / Für Kinder. Kleine Klavierstücke für Anfänger (ohne Oktaven-Spannung). Mit Verwendung ungarischer Kinder- und Volkslieder, Editio Musica: Budapest 1998* (revidierte Ausgabe Péter Bartók).
- : *Herzog Blaubarts Burg / A Kékszakállú herceg vára / Oper in einem Akt von Béla Balázs. Musik von Béla Bartók / Opera egy felvonásban. Szöveget írta Balázs Béla. Megzenésítette Bartók Béla. Op. 11, Universal Edition: Wien / New York 1921* (deutsche Übersetzung von Vilmos Ziegler).
- : *Herzog Blaubarts Burg. Opus 11. 1911. Autographen Entwurf, hrsg. v. László Vikárius, Balassi Kiadó: Budapest 2006.*
- : *I. Vonósnégyes / String Quartet No. 1, Editio Musica: Budapest 1950.*
- : *Improvisations on Hungarian Peasant Songs. For Solo Piano by Béla Bartók. Op. 20, Masters Music Publications: Boca Raton [1998].*
- : *IV^{éme} Quatuor, Boosey & Hawkes: New York 1956.*
- : *Kórusművei. Két és három szólamra. Gyermekek-, női- és férfikarok részére [Chorwerke. Für zwei und drei Stimmen. Für Kinder-, Frauen- und Männerchor], Zeneműkiadó: Budapest⁸ 1967* (enthält ausschließlich die 27 Chöre für Kinder- und Frauenchor).
- : *Liebeslieder for Voice and Piano (1900): Facsimile of the Manuscript, hrsg. v. Péter Bartók, Bartók Records: Homosassa 2002.*
- : *Öt dal / Fünf Lieder / Five Songs op. 15. Ének zongorakísérettel / Gesang und Klavier / Voice and Piano, Universal Edition: London² [1966]* (deutsche Übersetzung von Ernst Hartmann, englische Übersetzung von Eric Smith).
- : *Six Children's Choruses by Belá Bartók [sic], Boosey & Hawkes: [London] 1942* (englische Übersetzung von Elizabeth Herzog).
- : *Székeley dalok, Editio Musica: Budapest 1950.*
- : *Ungarische Volkslieder / Hungarian Folksongs. Für gemischten Chor a cappella / For mixed Chorus, Universal Edition: Wien / Leipzig 1932* (deutsche Übersetzung von R. St. Hoffmann, englische Übersetzung von M. W. Pursey).
- : *Zwanzig ungarische Volkslieder / Húsz magyar népdal, Universal Edition: Wien / Leipzig 1932* (deutsche Übersetzungen von Bence Szabolcsi und R. St. Hoffmann).
- : *Zwanzig ungarische Volkslieder / Twenty Hungarian Folksongs, Boosey & Hawkes: London u. a. 1939* (deutsche Übersetzungen von Bence Szabolcsi und R. St. Hoffmann).
- Bartók, Béla / Kodály, Zoltán: *Öt dal / Fünf Lieder / Five Songs op. 15. Partitur / Score, Universal Edition: London 1962.*
- Kodály, Zoltán: *Megkéssett melódiák / Sieben Gesänge op. 6, Boosey & Hawkes: London 1952* (deutsche Übersetzung von Bence Szabolcsi).
- Wagner, Richard: *Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend. Erster Tag: Die Walküre. WWV 86 B. Zweiter Aufzug, hrsg. v. Christa Jost (= Sämtliche Werke 11,II), Schott: Mainz 2004.*

Anhang: Übersetzungen

Weil die verfügbaren deutschen Textunterlegungen zwangsläufig sehr kompromisshaft mit dem Originalwortlaut umgehen, folgen hier die weitgehend wörtlichen Übersetzungen der Texte zu den *Fünf Liedern* op. 15, *Aus vergangenen Zeiten* und den 27 *Chören*. Für *Herzog Blaubarts Burg*, die *Fünf Lieder* op. 16 und die *Cantata profana* wird auf diese Beigabe verzichtet: Für die *Cantata* sei auf die wörtlichen deutschen Übersetzungen verwiesen, die in den UE-Ausgaben dem Notentext vorangestellt sind. Im Falle der *Blaubart*-Oper ist die gängige Übertragung sehr nah am Originalwortlaut und erübrigt die Mühe einer wörtlichen Übersetzung. Für die *Ady*-Lieder beachte man Peter Meyers Monographie, die zu jedem der Liedtexte eine Interlinearübersetzung anbietet.⁶⁰⁸

Fünf Lieder op. 15

Az én szerelmem

Az én szerelmem nem sápadt éji hold,
Mely elmerengve néz a vízbe le,
Az én szerelmem forró déli napfény,
Teremtő erővel, tüzzel tele...

Az én ajkamon forró csók a rózsza,
Az én szememben gyújtó tűzek égnek,
Az én testemben örök ifjan lángol
Pogány szerelmes mámora a vérnek.

Nyár

Szomjasan vágyva várom a szellőt,
A kék égharang vakít felettem.
Rajta árnyat hiába kerestem,
A nap megolvasztott minden felhőt.

Nyitott szájjal szívтам a napsugárt,
A lángolo ég szinte rámszakadt ...
És a lombos, sűrű, zöld fák alatt
A rohanó nyár egy percre megállt.

Meine Liebe

Meine Liebe ist kein fahler, nächtlicher Mond,
Der versonnen aufs Wasser herabblickt,
Meine Liebe ist heißes, taghelles Sonnenlicht,
Voll von schaffender Kraft und Feuer ...

Auf meinem Mund ist ein brennender Kuss die Rose,
In meinen Augen brennen entfachende Feuer,
In meinem Körper lodert ewig jung
Der heidnische Liebesrausch des Blutes.

Sommer

Durstig harrend erwarte ich den Windhauch,
Über mir blendet die blaue Himmels Glocke.
Nach Schatten suchte ich vergebens,
Die Sonne zerschmolz jede Wolke.

Mit offenem Mund saugte ich die Sonnenstrahlen ein,
Der flammende Himmel stürzte schier auf mich herab ...
Und unter den belaubten, dichten, grünen Bäumen
Blieb der stürmende Sommer für eine Minute stehen.

608 Vgl. Meyer: »*Ady-Lieder*« (1965), passim.

A vágyak éjjele

Csókolni! Ajkam most csókra vágyik!
Ez most a vágyak éjjele.
Ezernyi kéj ég a sötétben,
Az ég is megremeg bele,
Lázár forróság perzseli szájam:
Ez most a vágyak éjjele.

Csókolni! Ajkam most csókra vágyik!
Suhog a vágyak vesszeje,
Ütése fáj, ütése éget,
És szemem könnyel van tele.
Ó fájó kínok, édes kínok!
Ez most a vágyak éjjele.

Csókolni! Ajkam most csókra vágyik!
Vérem ez éjjel tűzfolyó,
Meztelen karom vágyva kitárom,
Testemről lehull a takaró,
A gazdag vágyak éjszakáján
Csókolni, ölelni volna jó!

Vergődöm gyűrött párnáimon...
Megváltó reggel! Messze vagy-e?
Ments meg a vágyak tűzvesszejétől,
Félek, hogy meghalok bele!
Ajkam ez éjjel csókra vágyik,
Ez most a vágyak éjjele.

Színes álomban

Színes álomban láttalak már,
Ismerem arcod én,
Szerelmes szívvel égő szájjal
Jöttél akkor felém.

Szólj, te vagy-e megértő társam,
Kit lelkem keresett?
Nem foglak-e elveszíteni,
Ha megismertelek?

Mondd, elfogadod tőlem életem?
Minden értéke, fénye most tiéd.
Néked őriztem hosszú éveken,

Ki után annyi utat bejártam.
Hiszek abban, hogy megtalálalak,
(Hiszek abban, hiszek abban,)
Hiszek benned, én lelki társam.

Die Nacht der Sehnsucht

Küssen! Meine Lippen sehnen sich nun nach Küssen!
Dies ist nun die Nacht der Sehnsucht.
Tausend Wonnen brennen im Dunkeln,
Selbst der Himmel erzittert darüber,
Lazarus' Hitze versengt meinen Mund:
Dies ist nun die Nacht der Sehnsucht.

Küssen! Meine Lippen sehnen sich nun nach Küssen!
Es peitscht der Sehnsucht Rute,
Ihre Schläge schmerzen, ihre Schläge brennen,
Und meine Augen sind voll von Tränen.
Oh schmerzende Qualen, süße Qualen!
Dies ist nun die Nacht der Sehnsucht.

Küssen! Meine Lippen sehnen sich nun nach Küssen!
Heute Nacht ist mein Blut ein Feuerstrom,
Sehnend breite ich meine nackten Arme aus,
Von meinem Körper fällt die Decke,
In der reichen Nacht der Sehnsucht
Wäre Küssen, Umarmen gut!

Ich winde mich in meinen zerknüllten Kissen ...
Erlösender Morgen! Bist du weit?
Rette mich vor der Feuerrute der Sehnsucht,
Ich fürchte, ich sterbe daran!
Meine Lippen sehnen sich nach Küssen in dieser Nacht,
Dies ist nun die Nacht der Sehnsucht.

In einem bunten Traum

In einem bunten Traum sah ich dich schon,
Ich kenne dein Gesicht,
Mit verliebtem Herzen, brennendem Mund
Kamst du da über mich.

Sag, bist du mein verstehender Gefährte,
Den meine Seele gesucht hat?
Werde ich dich nicht verlieren,
Wenn ich dich erkannt habe?

Sprich, nimmst du von mir mein Leben an?
All sein Wert, sein Licht ist nun dein.
Dir bewahrte ich es in langen Jahren,

Dem ich so viel Weges nachgegangen bin.
Ich glaube daran, dass ich dich gefunden habe,
Ich glaube daran, ich glaube daran,
Ich glaube an dich, mein Seelengefährte.

Itt lent a völgyben

Itt lent a völgyben már gyilkol az ősz,
Sápadt virágok sorsukat várják.
A földet fázva, szomorún nézem,
Mint jeges vízbe süllyedő gályát.

A hangos erdő már néma halott,
Könnyek csillognak minden göröngyön.
A ködben járva azt hiszem,
Hogy már egyedül csak én élek a földön.

Elmúlt időkből

1. Nincs boldogtalanabb a parasztembernél

Nincs boldogtalanabb a parasztembernél,
Mert nyomorúsága nagyobb a tengernél.
Soha nyugta nincsen,
Éjjel nappal készen
A talpán kell állni.
Nincs boldogtalanabb a parasztembernél,
Mert nyomorúsága nagyobb a tengernél.

Cifrássággal teljes rongyos szürdölmánya,
Alig van szegénynek felvennivalója;
Egy kevés kenyérral,
Egy kevés hagymával
Meg kell elégedni.
Nincs boldogtalanabb a parasztembernél,
Mert nyomorúsága nagyobb a tengernél.

Egész nap fáradoz, de másért dolgozik,
A sok dézsmát szedik, meg sem is köszönik;
Ha pedig vétkezik,
A tömlőcbe teszik,
Hol sem eszik, iszik.
Nincs boldogtalanabb a parasztembernél,
Mert nyomorúsága nagyobb a tengernél.

Bíró az adóért, pap, mester stóláért,

Boltos és kocsmáros portékák áráért
Zaklatják untalan,
Mentsége hasztalan,
Míg lelnék benne vért.
Nincs boldogtalanabb a parasztembernél,
Mert nyomorúsága nagyobb a tengernél.

Hier unten im Tal

Hier unten im Tal mordet schon der Herbst,
Blasse Blumen erwarten ihr Schicksal.
Frierend, traurig sehe ich die Erde,
Wie eine ins eisige Wasser versinkende Galeere.

Der geräuschvolle Wald, stumm erstarb er,
Tränen glänzen auf jeder Erdscholle.
Im Nebel gehend glaube ich,
Dass nurmehr ich einsam auf Erden lebe.

Aus vergangenen Zeiten

Keinen Unglücklicheren gibt es als den Bauersmann

Keinen Unglücklicheren gibt es als den Bauersmann,
Denn sein Elend ist größer als das Meer.
Niemals hat er Ruhe,
Tag und Nacht muss er bereit stehen
Auf seinen Sohlen.
Keinen Unglücklicheren gibt es als den Bauersmann,
Denn sein Elend ist größer als das Meer.

Voller Zierrat ist sein zerlumpter Mantel,
Kaum Aufhebenswertes hat der Arme;
Mit einem spärlichen Brot,
Einer spärlichen Zwiebel
Muss er sich begnügen.
Keinen Unglücklicheren gibt es als den Bauersmann,
Denn sein Elend ist größer als das Meer.

Den ganzen Tag müht er sich, doch arbeitet er für andere,
Den ganzen Zehnten nimmt man ihm und dankt es nicht;
Wenn er aber fehl geht,
Wirft man ihn in den Kerker,
Wo er weder isst noch trinkt.
Keinen Unglücklicheren gibt es als den Bauersmann,
Denn sein Elend ist größer als das Meer.

Der Schultheiß wegen der Steuer, Pfarrer [und] Lehrer
wegen der Abgaben,
Händler und Wirt wegen der Warenpreise,
Sie belästigen ihn ohne Unterlass,
Seine Ausflüchte sind nutzlos,
Solange sie Blut in ihm finden.
Keinen Unglücklicheren gibt es als den Bauersmann,
Denn sein Elend ist größer als das Meer.

2. Egy kettő, három négy

Hej haj, heje haj, haja haj, heje huja haj!
Egy, kettő, három négy, hej,
Hát te pajtás hová mégy?
Egy kettő, három négy, öt.
Hát te pajtás hová mégy?
Elmegyek én pipáér,
Pestre megyek pipáér (el).
Gyere vissza, gyere hát,
Adok neked egy marék gesztenyét,
Vegyel rajta condrát,
Takard bele Jutkát.
Jutka érte bort ád,
Sej haj,
Bort ád érte, bort ád,
Bort adok kocsisnak,
Kocsis nekem trágját ád,
Trágját adom földemnek.
Földem nekem búzát ád.
Búzát adom molnárnak,
Molnár nekem lisztet ád,
Lisztet adom nénémnek.
Néném nekem cipót ád,
Cipót adok úrnak,
Úr érte: botot ád!
[...]
Csak azért is gyöngyélet az élet! /
Mégis élet az élet!

Eins zwei, drei vier

Eins zwei, drei vier, hei,
Nun, Kamerad, wo gehst du hin?
Eins zwei, drei vier, fünf.
Nun, Kamerad, wo gehst du hin?
Ich gehe eine Pfeife besorgen,
Nach Pest gehe ich, um eine Pfeife zu besorgen.
Komm zurück, komm doch,
Ich gebe dir eine Handvoll Kastanien,
Kauf dir dafür einen Mantel,
Hülle Jutka hinein.
Jutka gibt dir Wein dafür,
Hei, hoi,
Wein gibt sie dafür, Wein gibt sie,
Wein geb' ich dem Kutscher,
Der Kutscher gibt mir Dung,
Den Dung geb' ich meinem Feld.
Mein Feld gibt mir Weizen.
Den Weizen geb' ich dem Müller,
Der Müller gibt mir Mehl,
Weizen geb' ich meiner Tante
Meine Tante gibt mir Brot,
Brot geb' ich dem Herrn,
Der Herr gibt dafür: den Stock!
[...]
Trotzdem ist das Leben ein Fest! /
Trotzdem ist das Leben ein Leben!

3. Nincsen szerencésebb a parasztembernél

Nincsen szerencésebb a parasztembernél.
Mert boldogabb sorsa minden mesterségnél.
A paraszt: urakat tartja, a papokat,
Tartja katonákat és koldusokat.
Nincsen szerencésebb a parasztembernél...

Ha paraszt nem volna, kenyerünk sem volna.
Ha ő nem szántana, mindnyájunk koplalna.
Római császárok az ekét felvették.
Császárságuk/Királyságuk előtt azt nagyra
becsülték.
Nincsen szerencésebb a parasztembernél,
Mert boldogabb sorsa minden mesterségnél.

Jó reggel a szántó ekéjét forgatja,
Fúr, farag, vasait földnek igazítja.
Reménységgel, gonddal földet megszántja.
Megérett búzáját örömmel aratja.
Nincsen szerencésebb a parasztembernél.

Keinen Glücklicheren gibt es als den Bauersmann

Keinen Glücklicheren gibt es als den Bauersmann,
Denn sein Los ist glücklicher als jedes Gewerbe.
Der Bauer: hält (sich) Herren, die Pfaffen,
Hält (sich) Soldaten und Bettler.
Keinen Glücklicheren gibt es als den Bauersmann ...

Wenn es den Bauer nicht gäbe, hätten wir kein Brot.
Wenn er nicht pflügte, würden wir alle hungern.
Römische Kaiser nahmen den Pflug auf.
Hoch schätzten sie es vor ihrem Kaisertum/
Königtum.

Keinen Glücklicheren gibt es als den Bauersmann,
Denn sein Los ist glücklicher als jedes Gewerbe.

Am frühen Morgen schiebt er den furchenden Pflug,
Bohrt, wühlt, treibt seine Eisen in den Boden.
Mit Hoffnung, mit Sorgen pflügt er seine Felder.
Erntet den gereiften Weizen mit Freude.
Keinen Glücklicheren gibt es als den Bauersmann.

Mindenét a paraszt, házát, szerszámaid,
 ruháját egymaga készíti/díszíti,
 Muzsikát és nótát nem is könyvből tudja,
 nincs neki szüksége városi limlomra!
 Nincsen nagyobb mester a parasztembernél.
 Nincs is szebb élet a parasztemberénél,
 nincsen, nincs!

All seine Habe, sein Haus, sein Werkzeug,
 seine Kleider fertigt/schafft der Bauer sich selbst an,
 Musik und Lieder kennt er nicht aus Büchern,
 er braucht keinen städtischen Tand!
 Keinen größeren Meister gibt es als den Bauersmann.
 Kein schöneres Leben gibt es als das des Bauersmannes,
 keines, keins!

27 Chöre⁶⁰⁹

Tavaszi

Szép madár a fecske, szépen is szól,
 Reggel, mikor harmat hull az ágról.
 A kised pacsirta az eget hasítja
 Szárnyaival,
 Ékesen hangicsál, napsugarin sétál
 Lábaival.

Érez minden állat vidámulást,
 Az apró madárkák megújulást.
 Gyöngyharmatos reggel madárkák
 sereggel
 Csoportoznak,
 A virágok nyílnak, füvek illatoznak
 A réteken.

A tavaszi szél is fújdogál már,
 A gazda is felkel, ekéhez áll;
 Befogja ökreit, műveli földeit
 Szerencsésen,
 Munkáját folytatja, barázdát forgatja
 Szép csendesesen.
 Isten ő felsége meg is áldja,
 Szántóvető embert meg is tartja;
 Sok minden szerszámát, ekéjét, sarlóját
 Ő forgatja,
 Földön az életet, mennyben üdvösséget
 Osztoztatja.

Frühling

Ein schöner Vogel ist die Schwalbe, und schön singt sie
 Am Morgen, wenn der Tau vom Ast fällt.
 Die kleine Lerche teilt den Himmel
 Mit ihren Flügeln,
 Zierlich singt sie, spaziert im Sonnenlicht
 Auf ihren Füßchen.

Jedes Tier spürt die Aufheiterung,
 Die kleinen Vögelchen die Erneuerung.
 Am taubenetzten Morgen finden sich
 die Vögelchen
 In großer Schar ein,
 Die Blumen öffnen sich, die Gräser duften
 Auf den Wiesen.

Der Frühlingswind weht schon umher,
 Auch der Bauer steht auf, stellt sich an seinen Pflug;
 Er spannt seine Ochsen ein, bewirtschaftet seine Felder
 Glückliche,
 Seine Arbeit verrichtet er, die Furche walzt er entlang
 In schöner Ruhe.
 Gott, seine Hoheit, segnet ihn,
 Bewahrt die pflügenden Leute;
 Allerlei Werkzeug, seinen Pflug, seine Sichel
 Führt er,
 Auf Erden das Leben, im Himmel das Heil
 Verteilt er.

609 Die Reihenfolge entspricht der Erstausgabe.

Ne hagyj itt!

Csak azt mondd meg, rózsám,
Melyik úton mégy el,
Felszántatom én azt
Aranyos ekével,
Be is vetem én azt
Szemen szedett gyönggyel,
Be is boronálom
Sűrű könnyeimmel.

Jószágigéző

Gyűjtik a csordákat, csingilingi lánga,
Hajtják a marhákat, csingilingi láng;
Tinó-binó jószágocskák, a nyakukon
harangocskák,
Csingilingi lánga, rínak az uccába.

Láncot a küszöbre, csingilingi lánga,
Hogy megtérjen az őszre, csingilingi láng;
Rókák, medvék, farkasok, útonállok, tolvajok,
Csingilingi lánga, ne férjen hozzája.

Nőjön fü előttük,
Baj ne járjon köztük,
Hízzanak meg mind egy lábíg,
hadd igérjenek sok százíg
Értük a vásárba.

Levél az otthoniakhoz

Áldást, békességet kívánok házamnak,
Kívánok házamnak, apámnak, anyámnak,
Emlékezetben hogy engemet tartsanak!

Mikor elhagytam a szülei házat,
Híres kis falumat, szép magyar hazámat,
Akkor szállt szívemre igen nagy búbanat.

Kivánom, az Isten áldja meg kendteket,
Szerencsétlenségtől ójja mindenüket,
Szíveteket soha, bánatba ne ejtse,
Nemzetemet soha semmi baj ne érje!

Játék

Ég a gyertya, ég,
El ne aludjék!
Aki lángot látni akar,
Ide ugorjék!

Lass mich nicht hier zurück!

Sag mir nur, meine Rose,
Auf welchem Weg du fortgehst,
Ich pflüge ihn
Mit goldenem Pflug,
Ich sähe ihn
Mit Perlen, aufgefangen in den Augen,
Und egge ihn
Mit meinen dichten Tränen.

Viehbeschwörung

Man sammelt die Herde, klingelingelingel,
Man treibt die Rinder, klingelingeling;
Kälber und Rindviechlein, Glöckchen
an ihren Nacken,
Klingelingelingel, ächzen auf die Straße.

Ketten auf die Türschwelle, klingelingelingel
Damit man bis Herbst zurückkehre, klingelingeling;
Füchse, Bären, Wölfe, Wegelagerer, Diebe,
Klingelingelingel, sollen sie nicht zu fassen kriegen.

Das Gras soll vor ihnen wachsen,
Unheil nicht über sie kommen,
Zunehmen sollen sie um einen Fuß,
bieten soll man ein paar Hundert
Für sie auf dem Markt.

Brief an jene zuhause

Segen, Frieden wünsche ich meinem Heim,
Wünsche ich meinem Heim, meinem Vater, meiner Mutter,
Auf dass sie mich in Erinnerung behalten mögen!

Als ich meiner Eltern Haus verließ,
Mein bekanntes kleines Dorf, meine schöne ungarische Heimat,
Da stieg in meinem Herzen große Wehmut auf.

Ich wünsche, dass der Herr uns segnen möge,
Er möge uns alle vor Unglück bewahren,
Eure Herzen niemals in Gram stürzen lassen,
Kein Unheil widerfahre je meiner Nation!

Spiel

Es brennt die Kerze, sie brennt,
Man schlafe nicht ein!
Wer die Flamme sehen will,
Der springe hierher!

Leánynéző

Arany-ezüstért, cifra ruháért,
Leányt el ne végy koszorújáért,
Inkább szeressed jámborságáért,
Előtted való szép járásáért.

Ne nézz a lányka táncos lábára,
Ne hajolj az ő mézes szavára,
Figyelemmel légy indulatára,
Tanulj szert tenni szíve titkára.

Héjja, héjja, karahéjja!

Karahéjja, héjja!
Kilenc pipénk hijja!
Ötnek tarka szárnya,
Négynek likas lába.

Karahéjja, héjja!
Kilenc pipénk hijja!
Add vissza pipénket,
Mert megvernek minket.

Karahéjja, héjja!
Kilenc pipénk hijja!
Ha nem adod vissza,
Ne jőjj erre héjja!

Ne menj el!

Ne menj el, el ne menj,
Ne hagyjál itt engem,
Mert ha itt hagysz engem,
Bánatos lesz lelkem.

Bánatos lélekkel,
Szomorodott szívvel,
Egyedül hogy legyek,
Nálad nélkül éljek?

Világon míg élek,
Soha nem felejtlek,
Visszajössz, vissza még,
S velem maradsz mindég.

Van egy gyűrűm, karika

Van egy gyűrűm, karika,
Tegnap vette Janika,
Ha még egyet ilyet vesz,
Két karika gyűrűm lesz.

Mädchenschau

Wegen Gold, Silber, wegen bunter Kleider,
Wegen eines Kranzes nimm dir ein Mädchen nicht,
Liebe sie vielmehr für ihren Sanftmut,
Dafür, wie schön sie vor dir geht.

Schau nicht auf des Mädels tanzende Beine,
Richte dich nicht nach ihren honigsüßen Worten,
Sei vorsichtig bei ihrer Leidenschaft,
Lerne, dir ihr Herzensgeheimnis zu verschaffen.

Habicht, Habicht, schwarzer Habicht!

Habicht, schwarzer Habicht!
Neun meiner Hühner sind dahin!
Fünf haben zerzauste Flügel,
Vier zerlöchernte Beine.

Habicht, schwarzer Habicht!
Neun meiner Hühner sind dahin!
Gib' mir meine Hühner zurück,
Denn man verprügelt mich dafür.

Habicht, schwarzer Habicht!
Neun meiner Hühner sind dahin!
Wenn du sie nicht zurückgibst,
Dann komm' nie wieder, Habicht!

Geh nicht fort!

Geh nicht fort, geh nicht fort,
Lass mich nicht hier zurück,
Denn wenn du mich hier lässt,
Wird meine Seele betrübt sein.

Mit betrübter Seele,
Traurigem Herzen,
Soll ich allein sein,
Ohne dich leben?

Solange ich auf der Welt lebe,
Werde ich dich niemals vergessen,
Du kommst zurück, zurück einst,
Und bleibst bei mir für immer.

Einen runden Ring habe ich

Einen runden Ring habe ich,
Gestern gab ihn mir Janika,
Wenn sie mir noch so einen gibt,
Hab' ich zwei runde Ringe.

Van egy kendőm, pepita,
Tegnap vette kis Pista,
Ha még egyet ilyen vesz,
Két pepita kendőm lesz.

Van egy bundám, asztrakán,
Tegnap vette a babám,
Ha még egyet ilyen vesz,
Két asztrakán bundám lesz.

Senkim a világon

Hegyek közt lakásom,
Senkim a világon,
Csendes folyóvíznek
Csak zúgását hallom.

A nyári folyóvíz
Télre megaluszik,
De az én bús szívem
Soha meg nem nyugszik.

Erdőben lakásom,
Senkim a világon.

Ein kariertes Tuch habe ich,
Gestern gab's mir Pista [Steffertl],
Wenn er mir noch so eines gibt,
Hab' ich zwei karierte Tücher.

Ich habe einen Pelzmantel, einen Astrachan,
Gestern gab ihn mir mein Schatz,
Wenn er mir noch so einen gibt,
Hab' ich zwei Astrachan-Pelze.

Niemanden hab' ich auf der Welt

In den Hügeln ist meine Wohnstatt,
Niemanden hab' ich auf der Welt,
Des ruhigen Flusses
Rauschen nur hör ich.

Der sommerliche Fluss
Schläft im Winter,
Doch mein wehmütiges Herz
Kommt nie zur Ruhe.

In den Wäldern ist meine Wohnstatt,
Niemanden hab' ich auf der Welt.

Cipósütés

Kertem alatt, kertem alatt arat három varnyú,
Tücsök gyűjti, tücsök gyűjti; szúnyog köti kékét,
Bolha izog, bolha ugrál, bolha izog, ugrál.
Szekérre kékét hány.
Mén a szekér a malomba,
Három macska hajtja, három tarka macska;
Ez itt szítál, az meg rostál,
A harmadik vágja, malomkövet vágja.
Szürke számár vizet hoz egy akós hordóban,
Kilenc akós hordóból tekenőbe tölti.
Lúd dagasztja, lúd dagasztja, kemencébe rakja,
Medve várja, medve várja, kisült-e a cipó?
Tyúk a cipót csipegeti, tyúk a cipót eszi,
Hangya morzsát szedi.

Huszárnóta

Ez a falu be vagyon kerítve,
De ha lehet, kimegyek belőle!
Kinek tetszik, csak maradjon benne,
Sej, haj, nem törődöm véle!

Huszárossan ülök a nyeregbe,
Ezer pengő vagyon a zsebembe,
Édes lovam, ne félj, itt nem hagylak,
Sej, haj, széna lesz meg abrak.

Brotbacken

|: In meinem Garten :| mähen zwei Krähen,
|: Die Grille sammelt's, | die Mücke knüpft Garben,
|: Der Floh zappelt, der Floh springt. :|
Er wirft die Garben auf den Wagen.
Mit dem Ross fährt der Wagen zur Mühle,
Drei Kätzchen fahren ihn, drei gescheckte Kätzchen;
Dieses putzt, jenes siebt,
Das dritte schleift, schleift den Mühlstein.
Der graue Esel bringt Wasser in einem Fass,
Aus neun Fässern gießt er's in den Bottich.
|: Die Gans knetet, :| stellt es in den Ofen,
|: Der Bär wartet, :| ist das Brot ausgebacken?
Die Henne pickt das Brot, die Henne isst das Brot,
Die Ameise liest die Krümel auf.

Husarenlied

Dieses Dorf ist gut umzäunt,
Aber wenn es möglich ist, geh' ich fort von hier!
Wem es gefällt, der bleibe ruhig drin,
Hej, hoj, ich kümmere mich nicht um ihn!

Wie ein Husar sitze ich im Sattel,
Tausend Heller in meiner Tasche,
Mein gutes Pferd, hab' keine Angst, ich lass' dich nicht hier,
Hej, hoj, Heu wird's geben und Futter.

Resteknek nótája

Vasárnap bort inni,
Hétfőn nem dolgozni,
Kedden lefeküdni,
Szeredán felkelni,

Csütörtök táncolni
Pénteken számolni,
Szombaton kérdezni:
Mit fogunk dolgozni?

Jó nóta, szép nóta,
Restnek a nótája:
Más csak hadd dolgozzon,
Ő meg csak mulasson!

Bolyongás

Vad erdőben járok, járok éjszaka,
Ide kerget engem szívem fájdalma,
Vad erdőben járok egyedül,
Rajtam az Isten sem könyörül.

Házam volt, elégett, ezt bánom,
Szőlőm volt, elpusztult, sajnálom,
Lovam volt, ellopták, az is tör,
Rózsám volt, elvitték, ez megöl!

Amióta az én rózsám elveszett,
Szomorúan töltöm én az életemet,
Vad erdőben járok egyedül,
Rajtam az Isten sem könyörül!

Lánycsúfoló

Bálint Őrзе belenéz a tükörbe:
– Édes anyám, jól vagyok-e kifestve?
– Jól vagy, lányom, meg nem látszik a szeplő.
A tánchelyen te leszel a legelső.

Bálint Őrзе szép aranyos kis tükre,
Elpattant ám annak a legközepe;
Jaj, most szegény hogyan fesse ki magát,
Hogy fesse ki azt a halvány orcáját?

Bálint Őrзе hejehuja kis tükre,
Tönkre ment ám annak a legközepe;
Most ő magát hogy festi ki,
Hogy festi ki azt a két szép orcáját?

Meg is látszik, meglátszik majd a szeplő,
A tánchelyen ő lesz majd az utolsó!

Lied der Faulen

Sonntags Wein trinken,
Montags nicht arbeiten,
Dienstags hinlegen,
Mittwochs aufstehen,

Donnerstags tanzen,
Freitags rechnen,
Samstags fragen:
Was werden wir arbeiten?

Ein gutes Lied, ein schönes Lied,
Des Faulen Lied:
Lass den anderen nur arbeiten,
Soll er sich nur amüsieren!

Umherirren

Durch wilde Wälder ziehe ich, ziehe durch die Nacht,
Hierher jagt mich meines Herzens Schmerz,
Durch wilde Wälder ziehe ich einsam,
Meiner erbarmt selbst Gott sich nicht.

Ich hatte ein Haus, es brannte ab, das grämt mich,
Ich hatte einen Weinberg, er ging ein, das bedaure ich,
Ich hatte ein Pferd, man stahl es mir, auch das schmerzt,
Ich hatte eine Rose, man nahm sie mir, das bringt mich um!

Seit man mir meine Rose wegnahm,
Friste ich traurig mein Leben,
Durch wilde Wälder ziehe ich einsam,
Meiner erbarmt selbst Gott sich nicht.

Mädchenhänslel

[Lisel Valentin] schaut in den Spiegel:
– Liebe Mutter, bin ich gut geschminkt?
– Gut, mein Mädchen, die Sommersprossen sind nicht zu sehen.
Auf dem Tanzboden wirst du die Erste sein.

[Lisel Valentins] schöner goldener kleiner Spiegel
Ist zersprungen, genau in der Mitte;
Oh weh, wie soll sich die Arme jetzt schminken,
Wie ihr blasses Gesicht schminken?

[Lisel Valentins] kleiner Spiegel
Ging zu Bruch gerade in der Mitte;
Wie schminkt sie sich jetzt,
Wie schminkt sie diese zwei schönen Wangen?

Dann sieht man auch die Sommersprossen,
Auf dem Tanzboden wird sie dann die Letzte sein!

Legénycsúfoló

Hej, a leány drága,
Száz forint az ára,
Ej haj, ej haj,
Száz forint az ára.

De a legény olcsó,
Három marék ocsú,
Az se búza-ocsú,
Hanem csak zab-ocsú.

Mihálynap i köszöntő

Serkenj fel lantos,
Pendítsd citerádat,
Indítsd ékesen
Vígágos nótádat,
Mert ime felderült,
Búbánat elkerült
Szent-Mihály-napra.

Ime ezekkel
Mi is jelen vagyunk,
Tisztesség-tenni
Már előállottunk;
Nem keserűséggel,
Hanem víg örömmel
Azért így szólunk:
Áldd meg, Úristen,
E háznak gazdáját,
Segítsd mindenben
Ő igaz szándékát,
A magos mennyben,
Mennyek országában
Örökké, ámen!

Leánykérő

– Mit kerülöd-fordulod
Az én házam táját?
– Azt kerülöm-fordulom
A te házad táját:
Van néked, van néked
Szép eladó lányom.
–Nincs nékem, nincs nékem
Szép eladó lányom.
– Se türd, se tagadd,
Vásárnapján láttam:
Piros almát árult,
Vettem is belőle,
Most is van a zsebembe.

Knabenhänselei

Hei, das Mädchen ist teuer,
Hundert Forint sind sein Preis,
Hej hoj, hej hoj,
Hundert Forint sind sein Preis.

Der Knabe aber ist billig,
Drei Handvoll Dreschabfall,
Aber nicht vom Weizen,
Sondern bloß vom Hafer.

Gruß zum Michaelstag

Auf geht's, Lautenspieler,
Stimm' deine Zither,
Fang' an in hübscher Weise
Dein heiteres Lied,
Denn derart aufgeheitert,
Wird die Wehmut umgangen
Am St.-Michaelstag.

Schau, hiermit
Sind auch wir anwesend,
Die Ehre zu erweisen
Sind wir angetreten;
Nicht mit Bitterkeit,
Sondern mit heiterer Freude
Rufen wir daher:
Segne, Herrgott,
Dieses Hauses Wirt,
Hilf ihm in allem
Bei seiner guten Absicht,
Hoch im Himmel,
Im Himmelsland
Auf ewig, Amen!

Mädchenfreuung

– Was streichst du
Um mein Haus herum?
– Ich streiche
Um dein Haus herum,
Weil du
Eine schöne, heiratsfähige Tochter hast.
– Ich habe kein, ich habe kein
Schönes heiratsfähiges Mädchen.
– Stell dich nicht so an, streite es nicht ab,
Am Sonntag hab' ich sie gesehen:
Rote Äpfel verkaufte sie,
Ich kaufte auch welche davon,
Auch jetzt ist einer in meiner Tasche.

Ki se mennék az ajtódon
 Páros gyűrű nélkül,
 El se mennék a házadból
 Eladó lány nélkül.
 – Mi tűrés, tagadás,
 Csak ki kell vallanom:
 Van ám nékem szép eladó lányom;
 Sárarany a haja,
 Szemöldöke barna,
 Piros az orcája,
 Karcsú a dereka,
 Hej, piros a szája.
 Néked, néked adom én,
 Néked adom a lányom,
 Néked adom én.

Keserves

Nagy oka van keservemnek;
 Bokros bánata szívemnek, jaj ...

Jobb lett volna ne születni,
 Mint hogy ennyi búval élni.
 Búval élem éveimet,
 Bánattal az életemet.

Eltelt tőlem minden vígság,
 Csillagom nem ragyog immár,
 Felsütött a hajnalcsillag,
 Nékem soha meg nem virrad.

Nagy oka van keservemnek,
 Bokros bánata szívemnek, jaj!

Madárdal

– Gyere be, gyere be, gyönyörű kis madár!
 Csináltattam néked aranyos kalickát,
 Kalickát aranyból, ajtaját ezüstből.
 Ajtaját ezüstből, válóját gyémántból.

– Nem szoktam, nem szoktam kalickában lakni,
 Csak szoktam, csak szoktam zöld erdőben hálni,
 Zöld erdőben hálni, zöld ágakra szállni,
 Fenyőmagot enni, gyöngyharidot inni.

Ich will nicht von deiner Türe gehen
 Ohne Trauring,
 Will nicht aus deinem Haus fortgehen
 Ohne das heiratsfähige Mädchen.
 – Was hilft Hinhalten, Abstreiten,
 Ich muss es gestehen:
 Ich habe ein schönes heiratsfähiges Mädchen;
 Goldgelb ist ihr Haar,
 Ihre Augenbrauen braun,
 Ihre Wangen rot,
 Schlank ihre Taille,
 Hei, rot ist ihr Mund.
 Dir, dir geb' ich sie,
 Dir geb' ich mein Mädchen,
 Dir geb' ich sie.

Bitternis

Guten Grund gibt es für meine Bitternis;
 Großen Kummer hat mein Herz, ach ...

Besser wär's gewesen, nie geboren worden zu sein,
 Als in solcher Not zu leben.
 In Not lebe ich meine Jahre,
 In Kummer mein Leben.

Gewichen ist alle Heiterkeit von mir,
 Mein Stern leuchtet schon nicht mehr,
 Ausgebrannt ist der Morgenstern,
 Für mich dämmert es niemals.

Guten Grund gibt es für meine Bitternis;
 Großen Kummer hat mein Herz, ach!

Vogellied

– |: Komm her, :| wundervoller kleiner Vogel!
 Ich ließ dir einen goldenen Käfig machen,
 Einen Käfig aus Gold, seine Tür aus Silber.
 Seine Tür aus Silber, die Krippe aus Diamant.

– |: Ich pflege nicht, :| im Käfig zu wohnen,
 |: Ich pflege nur, :| im grünen Wald zu schlafen,
 Im grünen Wald zu schlafen, auf grünen Zweigen zu landen,
 Pinienkerne zu essen, Perlentau zu trinken.

Csujogató

Hej, legény, a táncba,
Itt a leány, szedd ráncba!
Ugrasd, forgasd, mint orsót,
Köszönts reá a korsót!
Hej, élet, gyöngyélet,
Ez az élet gyöngyélet!

Sarkantyúd zörögjön,
Fényes patkód dörögjön,
Kezed-lábad dörögjön,
Kezed-lábad mozogjon,
A lejtüre hajoljon!
Hej, élet, gyöngyélet,
Ez az élet gyöngyélet!

Kedve ma kinek nincs,
Annak egy csepp esze sincs;
Üsd össze a bokádat,
Úgy ugrasd a babádat!
Hej, élet, gyöngyélet,
Ez az élet gyöngyélet!

Bánat

Könnyebb a kősziklát
Lágy iszappá tenni,
Mint két eggyes szívnek
Egymástól elválni.

Mert ha két édes szív
Egymástól megválík,
Még az édes méz is
Keserűvé válik.

Ne láttalak volna

Isten adta volna,
Ne láttalak volna.
Híredet, nevedet
Ne hallottam volna,

Híredet, nevedet
Ne hallottam volna,
Számos esztendőket
Tovább éltem volna!

Sárig arany hajam
Meg nem fakult volna,
Szép piros orcám
El nem sárgult volna,

[Titel nicht übersetzbar]

Hej, Junge, zum Tanz,
Hier ist das Mädchen, nimm sie ran!
Spring' mit ihr, dreh' sie wie eine Spindel,
Den Krug erhebe auf sie!
Hej, ein Leben, ein wunderbares Leben,
Dieses Leben ist ein Fest!

Dein Sporn soll klappern,
Dein blankes Hufeisen donnern,
Deine Hände und Füße sollen donnern,
Deine Hände und Füße sollen sich bewegen,
Sollen sich biegen!
Hej, ein Leben, ein wunderbares Leben,
Dieses Leben ist ein Fest!

Wer heute keine Lust hat,
Der hat keinen Funken Verstand;
Schlag' deine Knöchel gegeneinander,
Spring' mit deinem Schatz umher!
Hej, ein Leben, ein wunderbares Leben,
Dieses Leben ist ein Fest!

Wehmut

Leichter fällt es, Fels
Zu weichem Schlamm zu machen,
Als zwei einigen Herzen,
Sich voneinander zu trennen.

Denn wenn zwei liebe Herzen
Voneinander scheiden,
Wird selbst der süße Honig
Bitter.

Hätte ich dich nicht gesehen

Hätte Gott es gegeben,
Hätte ich dich nicht gesehen.
Nachricht von dir, deinen Namen
Hätte ich nicht gehört,

Nachricht von dir, deinen Namen
Hätte ich nicht gehört,
Zahlreiche weitere Jahre
Hätte ich gelebt!

Mein gelbgoldenes Haar
Wäre nicht verblichen,
Meine schönen roten Wangen
Wären nicht vergilbt,

Az én kökény szemem
Ki nem sírtam volna,
Az én gyöngé szívem,
Meg nem hasadt volna!

Elment a madárka

Elment a madárka,
Üres a kalicka,
Azt üzente vissza,
Visszajő tavaszra.

Visszajő tavaszra,
Rózsavirágzáskor;
Ha akkorra nem jő,
Búza-aratáskor.

Ha akkora sem jő,
Szilva-aszaláskor,
Ha még akkor sem jő,
Tudom, többet nem jő.

Párnás táncdal

Pusztá malomba
Cserfa gerenda,
Rajta sétikál
Bagoly asszonyka.

Utánna sétál
Fehér gerlice:
– Mért sírsz, mért sírsz te
Bagoly asszonyka?

– Hogy is ne sírnék,
Fehér kis gerle:
Honn felejtettem
Záros ládámat,

Benn felejtettem
Gyöngyös pártámat.
Jaj, gyöngyös pártám,
Szép záros ládám!

Pusztá malomba
Cserfa gerenda,
Rajta sétikál
Fehér gerlice.

Utánna sétál
Bagoly asszonyka:
– Mért sírsz, mért sírsz te
Fehér gerlice?

Meine schlehenblauen Augen
Hätte ich mir nicht ausgeweint,
Mein schwaches Herz,
Es wäre nicht gebrochen.

Fort flog das Vögelchen

Das Vögelchen ist fort,
Leer ist der Käfig,
Es ließ ausrichten,
Im Frühling käme es zurück.

Im Frühling käme es zurück,
Zur Rosenblüte;
Wenn es dann nicht kommt,
So zur Weizenernte.

Wenn es auch dann nicht kommt,
So zur Traubendörre,
Wenn es auch dann noch nicht kommt,
So weiß ich, es kommt nimmer.

Kissentanzlied

In einer verlassenenen Mühle
Ist ein Eichenbalken,
Auf dem geht umher
Ein Eulenfräulein.

Hinter ihr geht
Ein weißes Täubchen:
– Warum weinst du, warum weinst du,
Eulenfräulein?

– Wie könnte ich nicht weinen,
Weiße kleine Taube:
Zuhause vergaß ich
Meine Truhe.

Darin vergaß ich
Meinen perlenbesetzten Kopfschmuck.
Oh weh, meinen perlenbesetzten Kopfschmuck,
Meine schöne Truhe!

In einer verlassenenen Mühle
Ist ein Eichenbalken,
Auf dem geht umher
Eine weiße Taube.

Hinter ihr geht
Ein Eulenfräulein:
– Warum weinst du, warum weinst du,
Weiße Taube?

– Hogy is ne sírnék,
Bagoly asszonyka:
Honn felejtettem
Rengő bölcsőmet,

Rengő bölcsőben
Síró gyermeket,
Jaj, rengő bölcsőm,
Síró gyermekem!

Kánon

Meghalok Csurgóért,
De nem a váráért,
De nem a váráért,
Csak egyik uccáért;

De nem az uccáért,
Csak egyik házáért,
Benne növekedett
Barna karcsú galambomért.

Isten veled!

Isten veled, rózsám, szíved vígan éljen,
Semmi szomorúság szívedhez ne férjen,
Semmi szomorúság szívedhez ne férjen,
Bánatnak árnyéka téged elkerüljön!

Szekfű és tulipánt kertedben teremjen,
Gyenge fülemüle ablakodon zengjen,
Gyenge fülemüle ablakodon zengjen,
Szépséged, jószágod az égig felérjen!

Télen hóviharban amennyi hópehely,
Tavasszal a fákon mennyi virágkehely,
Nyárban aratáskor amennyi búzaszem:
Annyi jót kívánok tenéked kedvesem!

Isten veled, rózsám, szíved vígan éljen,
Bánatnak árnyéka téged elkerüljön.
Ennyi jót lenéked!

– Wie könnte ich nicht weinen,
Eulenfräulein:
Zuhause vergaß ich
Meine schaukelnde Wiege,

In der schaukelnden Wiege
Ein weinendes Kind,
Oh weh, meine schaukelnde Wiege,
Mein weinendes Kind!

Kanon

Ich sterbe für Csurgó,
Doch nicht für seine Burg,
Doch nicht für seine Burg,
Nur für eine der Straßen;

Doch nicht für die Straße,
Nur für eines der Häuser,
Für mein darinnen aufgewachsenes
Braunes, schlankes Täubchen.

Gott mit dir!

Gott mit dir, meine Rose, dein Herz lebe in Frohsinn,
Keine Trübsal erreiche dein Herz,
Keine Trübsal erreiche dein Herz,
Des Kammers Schatten mache einen Bogen um dich!

Nelken und Tulpen sollen in deinem Garten wachsen,
Die sanfte Nachtigall singe auf deinem Fenster,
Die sanfte Nachtigall singe auf deinem Fenster,
Deine Schönheit, deine Güte mögen bis zum Himmel reichen!

Wie Schneeflocken im Schneesturm im Winter
Wie Blütenkelche auf den Bäumen im Frühling,
Wie Weizenkörner zur Ernte im Sommer:
Soviel Gutes wünsche ich dir, mein Liebling!

Gott mit dir, meine Rose, dein Herz lebe in Frohsinn,
Des Kammers Schatten mache einen Bogen um dich!
Soviel Gutes [wünsche ich] auf dich herab!

REGENSBURGER STUDIEN ZUR MUSIKGESCHICHTE

– Herausgegeben von Detlef Altenburg und David Hiley –

- 1 Walter Berschin / David Hiley (Hrsg.): Die Offizien des Mittelalters. Dichtung und Musik [Referate der Tagungen Heidelberg 1993 und Regensburg 1996]
Tutzing 1999 · 187 S., Illustrationen, Noten · ISBN 978-3-7952-0972-8, kartoniert · 49 €
- 2 Roman Hankeln: Die Offertoriumsprosaln der aquitanischen Handschriften. Voruntersuchungen zur Edition des aquitanischen Offertoriumscorpus und seiner Erweiterungen · 3 Teilbände
2.1 Darstellung · 2.2 Indices, Tafeln, Kritischer Bericht · 2.3 Edition – Basisoffertorien, Paris, Bibliothèque Nationale, Fonds Latin 776 / Basismelismen / Prosaln
Tutzing 1999 [ursprünglich Diss. Regensburg 1996] · 2.1) 247 S., 2.2) 241 S., 2.3) 382 S. (Noten, größeres Format) · ISBN 978-3-7952-0973-5, kartoniert · 90 €
- 3 Magnus Gaul: Musiktheater in Regensburg in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Studien zu Repertoire und Bearbeitungspraxis
Tutzing 2004 [ursprünglich Diss. Regensburg 2001] · 612 S., Noten · ISBN 978-3-7952-1118-9, kartoniert · 68 €

– Herausgegeben von Wolfgang Horn und David Hiley –

- 4 David Hiley (Hrsg.): Ars musica, musica sacra [Referate der Tagung Regensburg 2002]
Tutzing 2007 · VIII, 126 S., Illustrationen, Noten · ISBN 978-3-7952-1221-6, kartoniert · 40 €
- 5 Robert Klugseder: Quellen des gregorianischen Chorals für das Offizium aus dem Kloster St. Ulrich und Afra Augsburg
Tutzing 2008 [ursprünglich Diss. Regensburg 2007] · 234 S., graphische Darstellungen, Noten; 1 CD-ROM · ISBN 978-3-7952-1253-7, kartoniert · 72 €
- 6 Michael Wackerbauer: Sextett, Doppelquartett und Oktett. Studien zur groß besetzten Kammermusik für Streicher im 19. Jahrhundert
Tutzing 2008 [ursprünglich Diss. Regensburg 2006] · 508 S., Illustrationen, Noten · ISBN 978-3-7952-1121-9, fester Einband · 48 €
- 7 David Hiley (Hrsg.): Antiphonaria. Studien zu Quellen und Gesängen des mittelalterlichen Offiziums [Referate aus dem Umkreis der Tagung Regensburg 2006]
Tutzing 2009 · VIII, 217 S.; 1 CD-ROM; Beiträge vorwiegend in englischer Sprache · ISBN 978-3-7952-1291-9, kartoniert · 60 €
- 8 Martin Christian Dippon: Determination und Freiheit. Studien zum Formbau in den Motetten Josquins
Tutzing 2010 [ursprünglich Diss. Regensburg 2008] · 260 S., Noten · ISBN 978-3-86296-006-4, kartoniert; 48 €

- 9 Wolfgang Schicker: Phrasentransposition und Ritornellgedanke. Aspekte formaler Gestaltung im norditalienischen Instrumentalkonzert zwischen 1692 und 1711 · 2 Teilbände
9.1 Textband · 9.2 Notenband
Tutzing 2010 [ursprünglich Diss. Regensburg 2009] · 9.1) 280 S.; 9.2) 160 S. · ISBN 978-3-86296-013-2, kartoniert · 65 €
- 10 Wolfgang Horn / Fabian Weber (Hrsg.): Colloquium Collegarum. Festschrift für David Hiley zum 65. Geburtstag
Tutzing 2013 · 400 S., Noten · ISBN 978-3-86296-058-3, kartoniert · 65 €

*Die im Dr. Hans Schneider Verlag, Tutzing, erschienenen Bände der Reihe
sind über die ConBrio Verlagsgesellschaft zu beziehen: info@conbrio.de*

